

Antonio Castro Bobillo

**ESTUDIO DE LA OBRA
CINEMATOGRAFICA DE
JUAN ANTONIO BARDEM**

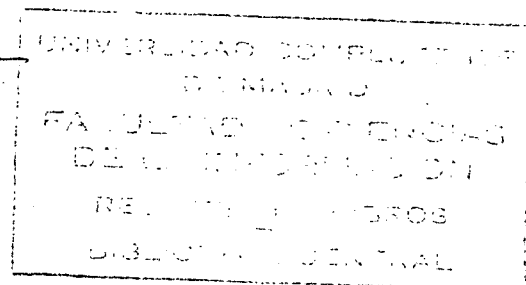
Director de Investigacion:

Dr. D. Antonio Lara Garcia

Universidad Complutense

Facultad de Ciencias de la Informacion

Vepi
Ets. Cast. Lara
23 octubre 1983
DR. ANTONIO LARA



Nº Registro 39

Madrid. Mayo 1983

I N D I C E

	<u>Páginas</u>
PROLOGO.....	1
Razones de una elección.....	2
CAPITULO PRIMERO.....	10
1.1 Biografía.....	11
NOTAS AL CAPITULO PRIMERO.....	58
CAPITULO SEGUNDO.....	61
2.1 Inserción con la industria Relación con Berlanga.....	62
2.2. El Instituto de Investiga- ciones y Experiencias Cine- matográficas.....	71
2.3 Modalidades de esa colabo- ración.....	78
NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO.....	92
CAPITULO TERCERO.....	97
3.1 Un hombre de cine en el PCE.....	98
3.2 Las conversaciones de Salamanca.....	117
NOTAS AL CAPITULO TERCERO.....	157
CAPITULO CUARTO.....	163
4.1 Análisis del cine de J. A. Bardem	164
4.2 <u>Esa pareja feliz</u>	167
4.2.1. Sipnosis.....	173
4.2.2. Antecedentes.....	177
4.2.3. Estructura.....	185
4.2.4. A la búsqueda de la felicidad..	189
4.2.5. El programa del día feliz.....	193
4.2.6. El cine dentro del cine.....	196

4.2.7.El tema de los hijos.....	197
4.2.8.Anticipos del futuro Berlanga..	198
4.2.9.Pequeños dardos.....	200
4.2.10.La frescura.....	201
4.3 <u>Bienvenido Mr. Marshall</u>	203
4.3.1 Sipnosis.....	203
4.3.2 El guión.....	205
4.3.3 Los sueños.....	208
4.3.4 Situación cinematográfica.....	211
4.3.5 cine dentro del cine	212
4.3.6 La fábula.....	213
4.3.7 Recuerdos literarios.....	217
4.3.8 El encadenamiento de las frases	219
4.3.9 Anécdota final	221
4.4. <u>Cómicos</u>	222
4.4.1 Sipnosis.....	222
4.4.2 Una deuda familiar.....	229
4.4.3 Situación cinematográfica y per- sonal.....	232
4.4.4 El documental.....	233
4.4.5 Estructural temporal.....	241
4.4.6 Autobiografía.....	242
4.4.7 Planteamiento dramático.....	245
4.4.8 El conflicto moral del film.....	246
4.4.9 Entre la espera y la esperanza..	250
4.4.10 Elementos estéticos de la pues- ta en imagen.....	254
4.4.11 La ausencia de público.....	259
4.4.12 Juicio del realizador.....	265

5.4.2 Situación industrial de Bardem	396
5.4.3 El camino viscontiniano.....	398
5.4.4 Fidelidad a la obra de Valle..	400
5.4.5 La toma de conciencia.....	406
5.4.6 Lectura política.....	409
5.4.7 Influencias.....	412
5.4.8 Bardem y Buñuel.....	414
5.4.9 Resultado comercial.....	416
NOTAS AL CAPITULO QUINTO	418
CAPITULO SEXTO.....	425
6.1. <u>A las cinco de la tarde</u>	426
6.1.1 Sinopsis.....	426
6.1.2 Gestación.....	437
6.1.3 Diferencias entre obra teatral y película.....	440
6.1.4 Estructura temporal.....	442
6.1.5 Significado del film.....	443
6.1.6 Personajes desdoblados.....	445
6.1.7 Influencias y referencias.....	447
6.1.8 Lectura política.....	449
6.1.9 Montaje intelectual.....	451
6.1.10 Un interesante experimento...	451
6.1.11 UNINCI y <u>Viridiana</u>	452
6.2. <u>Los inocentes!</u>	453
6.2.1 Sinopsis.....	453
6.2.2 Gestación del film.....	456
6.2.3 Influencias.....	458
6.2.4 Lectura política.....	460
6.2.5 El aquí y el ahora.....	461
6.2.6 Puesta en imágenes.....	462

6.2.7 Acogida y repercusión.....	463
6.3. <u>Nunca pasa nada</u>	464
6.3.1 Sinopsis.....	465
6.3.2 Situación cinematográfica y personal.....	477
6.3.3 Estructura temporal.....	479
6.3.4 Lectura política del film.....	481
6.3.5 Influencias.....	484
6.3.6 Juan Español.....	486
6.3.7 La condición femenina.....	487
6.3.8 El documental.....	489
6.3.9 La puesta en imágenes.....	490
6.3.10 Repercusión crítica.....	493
6.3.11 La opinión del realizador....	494
6.4. La etapa alimenticia.....	495
6.4.1 <u>Los pianos mecánicos</u>	496
6.4.2 <u>El último día de la guerra</u>	498
6.4.3 <u>Varietés</u>	500
6.4.4 <u>La isla misteriosa</u>	502
6.4.5 <u>La corrupción de Chris Miller</u> .	504
6.4.6 <u>El poder del deseo</u>	507
NOTAS AL CAPITULO SEXTO.....	510
CAPITULO SEPTIMO.....	515
7.1 <u>El puente</u>	516
7.1.1 Sinopsis.....	516
7.1.2 Situación personal y cinematográfica.....	526
7.1.3 Estructura temporal.....	529
7.1.4 Estructura dramática.....	530

7.1.4.1	Encuentro con las <u>extran</u> jeras.....	531
7.1.4.2	Encuentro con la familia del Penal de Ocaña.....	532
7.1.4.3	Encuentro en el viñedo..	533
7.1.4.4	Encuentro en el melonar.	534
7.1.4.5	Encuentro con el <u>colecti</u> vo teatral.....	536
7.1.4.6	Encuentro con la Guardia Civil.....	536
7.1.4.7	Encuentro con los <u>argeli</u> nos.....	536
7.1.4.8	Encuentro con los amigos de Alemania.....	536
7.1.4.9	Encuentro con el torerillo	537
7.1.4.10	Encuentro con Sally y los hippies.....	537
7.1.4.11	Encuentro con el mecá- nico.....	537
7.1.4.12	Encuentro con los del <u>co</u> che deportivo.....	538
7.1.4.13	Encuentro consigo mismo	539
7.1.5	Juan Español.....	539
7.1.6	Puesta en imágenes.....	541
7.1.7	Repercusión crítica.....	541
7.1.8	Lectura política.....	542
7.2.	<u>Siete días de Enero</u>	543
7.2.1	Sipnosis.....	543
7.2.2	Situación personal y <u>cinematográ</u> fica.....	559
7.2.3	Estructura temporal.....	561
7.2.4	El título.....	564
7.2.5	Lectura política del film.....	565
7.2.6	Elección del punto de vista....	567

7.2.7 Influencias.....	568
7.2.8 El asunto de Cannes.....	570
7.2.9 Puesta en imágenes.....	571
7.2.9.1 El silencio.....	572
7.2.9.2 La integración de materia les.....	573
7.2.9.3 La matanza.....	575
7.2.9.4 La cámara lenta.....	576
7.2.10 La opinión del realizador.....	578
NOTAS AL CAPITULO SEPTIMO.....	580
CAPITULO OCTAVO.....	584
<u>La censura y J.A. Bardem</u>	585
8.1. <u>Esa pareja feliz</u>	586
8.2. <u>Muerte de un ciclista</u>	587
8.3. <u>Calle Mayor</u>	589
8.4. <u>La Venganza</u>	591
8.5. <u>Sonatas</u>	595
8.6. <u>A las cinco de la tarde</u>	596
8.7. <u>Los inocentes</u>	596
8.8. <u>Nunca pasa nada</u>	596
8.9. <u>Los pianos mecánicos</u>	597
8.10 <u>Varietés</u>	598
8.11 <u>El poder del deseo</u>	598
8.12 Opinión de Bardem sobre la censura...	599
NOTAS AL CAPITULO OCTAVO.....	600
CAPITULO NOVENO.....	602
9.1. La crítica de cine y J.A. Bardem.....	603
9.2. <u>Esa pareja feliz</u>	603
9.3. <u>Bienvenido Mr. Marshall</u>	605
9.4. <u>Cómicos</u>	607

9.5. <u>Felices Pascuas</u>	609
9.6. <u>Muerte de un ciclista</u>	610
9.7. <u>Calle Mayor</u>	613
9.8. <u>La Venganza</u>	615
9.9. <u>Sonatas</u>	618
9.10 <u>A las cinco de la tarde</u>	620
9.11 <u>Los inocentes</u>	621
9.12 <u>Nunca pasa nada</u>	622
9.13 <u>Los pianos mecánicos</u>	623
9.14 <u>El último día de la guerra</u>	625
9.15 <u>Varietés</u>	625
9.16 <u>La isla misteriosa</u>	626
9.17 <u>La corrupción de Chris Miller</u>	627
9.18 <u>El poder del deseo</u>	628
9.19 <u>El puente</u>	629
9.20 <u>Siete días de Enero</u>	630
NOTAS AL CAPITULO NOVENO.....	633
CONCLUSIONES.....	637
FILMOGRAFIA.....	646
BIBLIOGRAFIA.....	686

TOMO SEGUNDO

	<u>Página</u>
DOCUMENTOS.....	735
Presentación.....	736
Primera parte.....	737
1. Texto de J.A. Bardem.....	738
1.1. ¿Para qué sirve un film?.....	738
2. Guiones.....	740
2.1. <u>Esa pareja feliz</u>	740
2.2. <u>Muerte de un ciclista</u>	752
2.3. <u>Calle Mayor</u>	754
2.4. <u>Sonatas</u>	761
2.5. <u>Nunca pasa nada</u>	766
2.6. <u>Varietés</u>	781
2.7. <u>Siete días de Enero</u>	793
3. Entrevistas.....	811
3.1. Con Juan Cobos.....	811
3.2. Con Antonio Castro.....	821
4. Críticas.....	828
4.1. <u>Muerte de un ciclista</u> de Luciano Egido y Joaquín Prado.....	828
4.2. <u>Calle Mayor</u> de García Escudero.	837
4.3. <u>Calle Mayor</u> de Luciano Egido...	838
4.4. <u>La Venganza</u> de Luciano Egido...	844
4.5. <u>La Venganza</u> de García Escudero.	850
4.6. <u>Los inocentes</u> de Pérez Lozano..	852
4.7. <u>Nunca pasa nada</u> de Javier León.	853
4.8. <u>Los pianos mecánicos</u> de Carlos Gortari y Josefina Molina.....	854

4.9. <u>Los pianos mecánicos</u> de Pérez Lozano	856
4.10 <u>El poder del deseo</u> de Carlos Balagué	858
Segunda parte.....	859
5. Textos de Juan Antonio Bardem.....	859
5.1. Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía.....	859
5.2. Diario de un miembro del Jurado.....	862
5.3. Una reflexión sobre la causa cinema- tográfica.....	871
5.4. Parte de un diario (<u>El Puente</u>).....	886
6. Guiones.....	900
6.1. <u>Cómicos</u>	900
6.2. <u>La Venganza</u>	908
6.3. <u>A las cinco de la tarde</u>	922
6.4. <u>El puente</u>	928
7. Entrevistas	935
7.1. Con Jesús García de Dueñas y Pedro Olea.....	935
7.2. Con Antonio Castro.....	943
8. Libros.....	951
8.1. <u>Bardem</u> de Luciano Egido.....	951
8.2. <u>Juan Bardem</u> de Marcel Oms.....	960
8.3. "Diario de rodaje de <u>La Venganza</u> " de Luciano Egido.....	967
9. Críticas.....	987
9.1. Esquema de <u>Esa pareja feliz</u> de Pérez Lozano.....	987
9.2. Esquema de <u>Cómicos</u> de Juan Cobos.....	990
9.3. Esquema de <u>Calle Mayor</u> de Pérez Lozano	993
9.4. Esquema de <u>La Venganza</u> de Juan Cobos..	996
9.5. "Contradicciones" de César S. Fontela.	999
9.6. "Bardem, hoy" de José Luis Egea.....	1002
9.7. <u>Varietés</u> de Valentín Díaz	1005

ESTUDIO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE JUAN ANTONIO BARDEM

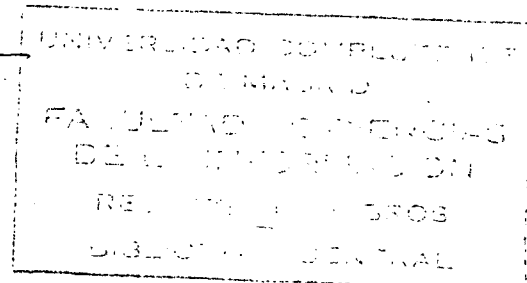
Director de Investigacion:

Dr. D. Antonio Lara Garcia

Universidad Complutense

Facultad de Ciencias de la Informacion

VºBº
Etx. C. I. J. J. J.
23 octubre a seven
DR ANTONIO LARA



Nº Registro 39

Madrid. Mayo 1983

I N D I C E

	<u>Páginas</u>
PROLOGO.....	1
Razones de una elección.....	2
CAPITULO PRIMERO.....	10
1.1 Biografía.....	11
NOTAS AL CAPITULO PRIMERO.....	58
CAPITULO SEGUNDO.....	61
2.1 Inserción con la industria Relación con Berlanga.....	62
2.2. El Instituto de Investiga- ciones y Experiencias Cine- matográficas.....	71
2.3 Modalidades de esa colabo- ración.....	78
NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO.....	92
CAPITULO TERCERO.....	97
3.1 Un hombre de cine en el PCE.....	98
3.2 Las conversaciones de Salamanca.....	117
NOTAS AL CAPITULO TERCERO.....	157
CAPITULO CUARTO.....	163
4.1 Análisis del cine de J. A. Bardem	164
4.2 <u>Esa pareja feliz</u>	167
4.2.1. Sinopsis.....	173
4.2.2. Antecedentes.....	177
4.2.3. Estructura.....	185
4.2.4. A la búsqueda de la felicidad..	189
4.2.5. El programa del día feliz.....	193
4.2.6. El cine dentro del cine.....	196

4.2.7.El tema de los hijos.....	197
4.2.8.Anticipos del futuro Berlanga..	198
4.2.9.Pequeños dardos.....	200
4.2.10.La frescura.....	201
4.3 <u>Bienvenido Mr. Marshall</u>	203
4.3.1 Sipnosis.....	203
4.3.2 El guión.....	205
4.3.3 Los sueños.....	208
4.3.4 Situación cinematográfica.....	211
4.3.5 Cine dentro del cine	212
4.3.6 La fábula.....	213
4.3.7 Recuerdos literarios.....	217
4.3.8 El encadenamiento de las frases	219
4.3.9 Anécdota final	221
4.4. <u>Cómicos</u>	222
4.4.1 Sipnosis.....	222
4.4.2 Una deuda familiar.....	229
4.4.3 Situación cinematográfica y per- sonal.....	232
4.4.4 El documental.....	233
4.4.5 Estructural temporal.....	241
4.4.6 Autobiografía.....	242
4.4.7 Planteamiento dramático.....	245
4.4.8 El conflicto moral del film.....	246
4.4.9 Entre la espera y la esperanza..	250
4.4.10 Elementos estéticos de la pues- ta en imagen.....	254
4.4.11 La ausencia de público.....	259
4.4.12 Juicio del realizador.....	265

5.4.2 Situación industrial de Bardem	396
5.4.3 El camino viscontiniano.....	398
5.4.4 Fidelidad a la obra de Valle..	400
5.4.5 La toma de conciencia.....	406
5.4.6 Lectura política.....	409
5.4.7 Influencias.....	412
5.4.8 Bardem y Buñuel.....	414
5.4.9 Resultado comercial.....	416
NOTAS AL CAPITULO QUINTO	418
CAPITULO SEXTO.....	425
6.1. <u>A las cinco de la tarde</u>	426
6.1.1 Sipnosis.....	426
6.1.2 Gestación.....	437
6.1.3 Diferencias entre obra teatral y película.....	440
6.1.4 Estructura temporal.....	442
6.1.5 Significado del film.....	443
6.1.6 Personajes desdoblados.....	445
6.1.7 Influencias y referencias.....	447
6.1.8 Lectura política.....	449
6.1.9 Montaje intelectual.....	451
6.1.10 Un interesante experimento...	451
6.1.11 UNINCI y <u>Viridiana</u>	452
6.2. <u>Los inocentes!</u>	453
6.2.1 Sipnosis.....	453
6.2.2 Gestación del film.....	456
6.2.3 Influencias.....	458
6.2.4 Lectura política.....	460
6.2.5 El aquí y el ahora.....	461
6.2.6 Puesta en imágenes.....	462

6.2.7 Acogida y repercusión.....	463
6.3. <u>Nunca pasa nada</u>	464
6.3.1 Sipnosis.....	465
6.3.2 Situación cinematográfica y personal.....	477
6.3.3 Estructura temporal.....	479
6.3.4 Lectura política del film.....	481
6.3.5 Influencias.....	484
6.3.6 Juan Español.....	486
6.3.7 La condición femenina.....	487
6.3.8 El documental.....	489
6.3.9 La puesta en imágenes.....	490
6.3.10 Repercusión crítica.....	493
6.3.11 La opinión del realizador....	494
6.4. La etapa alimenticia.....	495
6.4.1 <u>Los pianos mecánicos</u>	496
6.4.2 <u>El último día de la guerra</u>	498
6.4.3 <u>Varietés</u>	500
6.4.4 <u>La isla misteriosa</u>	502
6.4.5 <u>La corrupción de Chris Miller</u> .	504
6.4.6 <u>El poder del deseo</u>	507
NOTAS AL CAPITULO SEXTO.....	510
CAPITULO SEPTIMO.....	515
7.1 <u>El puente</u>	516
7.1.1 Sipnosis.....	516
7.1.2 Situación personal y cinematográfica.....	526
7.1.3 Estructura temporal.....	529
7.1.4 Estructura dramática.....	530

7.1.4.1	Encuentro con las extran jeras.....	531
7.1.4.2	Encuentro con la familia del Penal de Ocaña.....	532
7.1.4.3	Encuentro en el viñedo..	533
7.1.4.4	Encuentro en el melonar.	534
7.1.4.5	Encuentro con el colecti vo teatral.....	536
7.1.4.6	Encuentro con la Guardia Civil.....	536
7.1.4.7	Encuentro con los argeli nos.....	536
7.1.4.8	Encuentro con los amigos de Alemania.....	536
7.1.4.9	Encuentro con el torerillo	537
7.1.4.10	Encuentro con Sally y los hippies.....	537
7.1.4.11	Encuentro con el mecá- nico.....	537
7.1.4.12	Encuentro con los del co che deportivo.....	538
7.1.4.13	Encuentro consigo mismo	539
7.1.5	Juan Español.....	539
7.1.6	Puesta en imágenes.....	541
7.1.7	Repercusión crítica.....	541
7.1.8	Lectura política.....	542
7.2.	<u>Siete días de Enero</u>	543
7.2.1	Sipnosis.....	543
7.2.2	Situación personal y cinematográ fica.....	559
7.2.3	Estructura temporal.....	561
7.2.4	El título.....	564
7.2.5	Lectura política del film.....	565
7.2.6	Elección del punto de vista....	567

7.2.7 Influencias.....	568
7.2.8 El asunto de Cannes.....	570
7.2.9 Puesta en imágenes.....	571
7.2.9.1 El silencio.....	572
7.2.9.2 La integración de materia les.....	573
7.2.9.3 La matanza.....	575
7.2.9.4 La cámara lenta.....	576
7.2.10 La opinión del realizador.....	578
NOTAS AL CAPITULO SEPTIMO.....	580
CAPITULO OCTAVO.....	584
<u>La censura y J.A. Bardem.....</u>	585
8.1. <u>Esa pareja feliz.....</u>	586
8.2. <u>Muerte de un ciclista.....</u>	587
8.3. <u>Calle Mayor.....</u>	589
8.4. <u>La Venganza.....</u>	591
8.5. <u>Sonatas.....</u>	595
8.6. <u>A las cinco de la tarde.....</u>	596
8.7. <u>Los inocentes.....</u>	596
8.8. <u>Nunca pasa nada.....</u>	596
8.9. <u>Los pianos mecánicos.....</u>	597
8.10 <u>Varietés.....</u>	598
8.11 <u>El poder del deseo.....</u>	598
8.12 Opinión de Bardem sobre la censura...	599
NOTAS AL CAPITULO OCTAVO.....	600
CAPITULO NOVENO.....	602
9.1. La crítica de cine y J.A. Bardem.....	603
9.2. <u>Esa pareja feliz.....</u>	603
9.3. <u>Bienvenido Mr. Marshall.....</u>	605
9.4. <u>Cómicos.....</u>	607

9.5. <u>Felices Pascuas</u>	609
9.6. <u>Muerte de un ciclista</u>	610
9.7. <u>Calle Mayor</u>	613
9.8. <u>La Venganza</u>	615
9.9. <u>Sonatas</u>	618
9.10 <u>A las cinco de la tarde</u>	620
9.11 <u>Los inocentes</u>	621
9.12 <u>Nunca pasa nada</u>	622
9.13 <u>Los pianos mecánicos</u>	623
9.14 <u>El último día de la guerra</u>	625
9.15 <u>Varietés</u>	625
9.16 <u>La isla misteriosa</u>	626
9.17 <u>La corrupción de Chris Miller</u>	627
9.18 <u>El poder del deseo</u>	628
9.19 <u>El puente</u>	629
9.20 <u>Siete días de Enero</u>	630
NOTAS AL CAPITULO NOVENO.....	633
CONCLUSIONES.....	637
FILMOGRAFIA.....	646
BIBLIOGRAFIA.....	686

TOMO SEGUNDO

	<u>Página</u>
DOCUMENTOS.....	735
Presentación.....	736
Primera parte.....	737
1. Texto de J.A. Bardem.....	738
1.1. ¿Para qué sirve un film?.....	738
2. Guiones.....	740
2.1. <u>Esa pareja feliz</u>	740
2.2. <u>Muerte de un ciclista</u>	752
2.3. <u>Calle Mayor</u>	754
2.4. <u>Sonatas</u>	761
2.5. <u>Nunca pasa nada</u>	766
2.6. <u>Varietés</u>	781
2.7. <u>Siete días de Enero</u>	793
3. Entrevistas.....	811
3.1. Con Juan Cobos.....	811
3.2. Con Antonio Castro.....	821
4. Críticas.....	828
4.1. <u>Muerte de un ciclista</u> de Luciano Egido y Joaquín Prado.....	828
4.2. <u>Calle Mayor</u> de García Escudero.....	837
4.3. <u>Calle Mayor</u> de Luciano Egido...	838
4.4. <u>La Venganza</u> de Luciano Egido...	844
4.5. <u>La Venganza</u> de García Escudero.....	850
4.6. <u>Los inocentes</u> de Pérez Lozano..	852
4.7. <u>Nunca pasa nada</u> de Javier León.....	853
4.8. <u>Los pianos mecánicos</u> de Carlos Gortari y Josefina Molina.....	854

4.9. <u>Los pianos mecánicos</u> de Pérez Lozano	856
4.10 <u>El poder del deseo</u> de Carlos Balagué	858
Segunda parte.....	859
5. Textos de Juan Antonio Bardem.....	859
5.1. Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía.....	859
5.2. Diario de un miembro del Jurado.....	862
5.3. Una reflexión sobre la causa cinema- tográfica.....	871
5.4. Parte de un diario (<u>El Puente</u>).....	886
6. Guiones.....	900
6.1. <u>Cómicos</u>	900
6.2. <u>La Venganza</u>	908
6.3. <u>A las cinco de la tarde</u>	922
6.4. <u>El puente</u>	928
7. Entrevistas	935
7.1. Con Jesús García de Dueñas y Pedro Olea.....	935
7.2. Con Antonio Castro.....	943
8. Libros.....	951
8.1. <u>Bardem</u> de Luciano Egido.....	951
8.2. <u>Juan Bardem</u> de Marcel Oms.....	960
8.3. "Diario de rodaje de <u>La Venganza</u> " de Luciano Egido.....	967
9. Críticas.....	987
9.1. Esquema de <u>Esa pareja feliz</u> de Pérez Lozano.....	987
9.2. Esquema de <u>Cómicos</u> de Juan Cobos.....	990
9.3. Esquema de <u>Calle Mayor</u> de Pérez Lozano	993
9.4. Esquema de <u>La Venganza</u> de Juan Cobos..	996
9.5. "Contradicciones" de César S. Fontela.	999
9.6. "Bardem, hoy" de José Luis Egea.....	1002
9.7. <u>Varietés</u> de Valentín Díaz	1005

P R O L O G O

Razones de una elección

Quizá pueda resultar extraño, que a comienzos de los años 80, se elija la personalidad y el cine de Juan Antonio Bardem, como objeto de estudio, cuando "a priori", otros autores presentan, en el contexto del cine mundial, mayor riqueza temática, superior interés cinematográfico, y mucha más actualidad.

Existen bastantes razones que avalan mi elección, y me gustaría analizar rápidamente, las más importantes.

Lo primero es la constancia evidente de un hecho; apenas existen unos pocos trabajos serios y documentados sobre la cinematografía española reciente, o incluso sobre el cine español de todos los tiempos. Nos encontramos con una situación paradójica. Mientras hay una notable cantidad de tesis españolas y extranjeras sobre numerosos literatos españoles vivos, no existe, -al menos yo desconozco su existencia -ni una sola tesis sobre cualquiera de los cineastas españoles, si exceptuamos la del Dr. Lara sobre la Tristana de Luis Buñuel, que se refería a literatura y cine, y a una película concreta de un realizador, que pese a haber nacido en Calanda, es ciudadano mejicano desde 1.947, aunque muchos intentan ocultarlo. Además la mayor parte de su obra la llevó a cabo fuera de nuestro país, por lo que difícilmente podría entrar en la categoría más arriba enunciada.

Si olvidamos el campo universitario, ampliándolo hacia el más vasto de las publicaciones en general, el panorama sigue siendo igualmente lamentable. La carencia no es absoluta, pero le falta muy poco; con grandes dificultades se podría encontrar media docena de estudios interesantes sobre cualquier tema relacionado con el cine español, y esta es una situación que considero especialmente deplorable. Debo confesar que la conciencia de esta situación tuvo un peso considerable a la hora de decidir que mi tesis habría de versar sobre el cine español, dejando un poco al margen mis preferencias personales.

La aparición -y sobre todo su lectura de trabajos realizados por estudiosos extranjeros, fundamentalmente sobre el cine de Carlos Saura, me convencieron -aún más de lo que estaba- de la imposibilidad de llegar a profundizar de verdad en la obra de un cineasta, si no se tiene en cuenta- o si no se pueden tener en cuenta - las circunstancias en que esa obra se lleva a cabo. Resultaría pues muy difícil, para un investigador no español, conseguir ahondar suficientemente en el estudio del cine español contemporáneo.

Yo mismo he tenido ocasión de comprobar este hecho en mis propios trabajos. En otros escritos menos amplios y sistemáticos pero el presente, he emprendido estudios sobre realizadores que me interesaban especialmente como Kubrick, Buñuel, Welles o Bergman. Todos estos autores viven en el extranjero. Algunos de ellos como Kubrick, o el Welles de los últimos años -de ningún momo es de los años 40- han pasado a ser un poco ciudadanos del mundo, y las contingencias materiales y personales han tenido una menor incidencia sobre su obra. Otros, como Buñuel viven aislados como ermitaños a consecuencia de su desacuerdo con el mundo actual, y se aferran a sus vivencias juveniles e infantiles, que nos resultan mucho más accesibles

puesto

que tuvieron lugar en nuestro país. Pero fué trabajando sobre la obra de Ingmar Bergman, como me dí cuenta que determinados aspectos de una obra cinematográfica permanecerían inasibles para alguien que no viviera día a día la misma realidad cotidiana que el personaje elegido. Dicho de otra manera, que -excepciones aparte- únicamente una persona del mismo país está en condiciones -otra cosa será que sea capaz o no- de valorar adecuadamente ciertas influencias, o apreciar el peso determinante que en la creación cinematográfica posee un determinado entorno sociocultural.

Resulta evidente, pero siendo cierta, de forma general, para cualquier obra, esta verdad ad -quiera diferentes grados de importancia en función de las características personales del realizador elegido, y del periodo histórico del país en que se desarrolla su producción. Una vez que decidí que mi tesis habría de tratar del cine español, intenté aprovechar al máximo las ventajas que podría reportarme el ser contemporáneo de algunos cineastas españoles.

Como la incidencia de los sucesos cotidianos tendría mucha mayor importancia en la que se ha dado en llamar cine político-social, era evidente que si incidía sobre ese tema, aprovecharía muy especialmente mi característica de ciudadano español y de estudioso del cine desde hace más de veinte años.

El cineasta social por excelencia, en España lleva por nombre Juan Antonio Bardem. Por tanto, parecía coherente con el planteamiento expuesto que la obra del cineasta madrileñofuera un posible objetivo de mi tesis.

Otra serie de razones colaterales coadyuvaron a que se fuera consolidando la elección de Bardem. Siendo posiblemente uno de los realizadores más significativos del cine español, su cine, alabado sin medida, habría sido, posteriormente, totalmente denigrado.

En los últimos tiempos apenas se hablaba de Bardem. El cineasta español más famoso fuera de nuestras fronteras, había dejado de ser apreciado en su propio país.

Por otra parte, a pesar de que durante los años cincuenta, fué el director sobre el que más páginas se escribieron, no existía ningún estudio mínimamente serio y completo que analizara sus films. El único libro -si así se puede llamar a un pequeño folleto de apenas setenta páginas- que existía en castellano, había sido escrito en 1.958 por Luciano G. Egido. Después, absolutamente nada. .

En Francia y utilizando con profusión el opúsculo de Egido, Marcel Oms, publicó en 1.962 un estudio ligeramente más amplio de la trayectoria cinematográfica de Bardem, dentro de las monografías publicadas por Premier Plan, y éste será el segundo y último libro sobre la obra de Bardem.

El paso de los años y el posterior desarrollo de la filmografía bardemniana, creo que hacían posible un estudio suficientemente totalizador, que si no podía resultar definitivo -nunca es posible hacer un trabajo definitivo sobre un autor vivo y en activo- al menos abarcará una trayectoria cinematográfica de más de treinta años, de un cineasta que- para bien o para mal- siempre se ha mostrado coherente con una forma de pensar, y, -como tendremos ocasión de demostrar -que repetía con mucha frecuencia, determinados elementos en muchos de sus films, hasta el punto de que resultaba bastante sencillo encontrar las constantes de la

obra de Bardem.

Quizá, de paso, sirviera para aclarar hechos tan aparentemente extraños, como la admiración casi unánime que despertará su figura, y su cine, a mediados de los años cincuenta, y el absoluto desprecio e indiferencia que suscita su cine en la actualidad cuando -en uno y otro caso- es evidente que se han producido injusticias y valoraciones bastante poco justificadas.

Una primera razón superficial podría apuntar al hecho de que el cine de Bardem, durante algún tiempo fué considerado portaestandarte y avanzadilla del antifranquismo, y que ahí puede estar la razón de la unanimidad en la hipervaloración primera. Sin negar importancia a éste factor -que evidentemente contó bastante- me parece insuficiente y maniqueo como explicación.

Además, la "caída" de Bardem se produce entre 1957-1960, en pleno franquismo, y cuando subsistían -esencialmente- las mismas circunstancias que posibilitaron su encumbramiento. Habremos, pues, de concluir que es necesario introducir otros parámetros que, adecuadamente valorados, nos permitan una explicación satisfactoria.

El trabajo fué extraordinariamente arduo y difícil. Para empezar, resultaba casi imposible poder ver todas las películas de Bardem, ya que la propia Filmoteca Nacional no poseía su obra completa, y únicamente tras un verdadero peregrinaje, y por los caminos más insospechados, pude alcanzar mi objetivo.

Más tarde surgieron problemas de orden metodológico. Un primer problema, venía dado por el carác -

ter incompleto y fragmentario de los datos y estudios sobre la obra de Bardem. La única manera de cubrir esta laguna era personalmente, y las numerosas entrevistas y conversaciones privadas que tuve con el realizador, llenaron éste vacío de la mejor manera posible. Igualmente grabé las intervenciones de Bardem en el Festival de Pésaro de 1.977, donde su obra, y su última película fueron duramente criticadas en su presencia.

En la mayor parte de los casos, había que partir de cero, y eso hacía que el trabajo avanzase muy lenta y laboriosamente.

Otro tema crucial era decidir la forma de analizar los films. Mi experiencia de más de veinte años como crítico cinematográfico me ha llevado a tener ideas muy precisas sobre el tema, pero aunque era -y soy contrario- a la aplicación de un único método de análisis para todos los films, hice varios intentos de aplicar diferentes metodologías críticas -la estructuralista, la psicoanalítica, la sociocultural- a los films de Bardem con resultados absolutamente insatisfactorios. Los resultados eran parcialmente válidos para algunos films, y absolutamente irrelevantes para otros, con la particularidad de que esos films variaban en función de la metodología aplicada.

La experiencia me convenció aún más de que era imposible encontrar un único método crítico de validez universal, puesto que las variables que intervienen en un film son imposibles de abarcar. También me convenció de que era preciso aplicar un método combinación o resumen de varios métodos y que ese método habría de ser diferente para cada film.

¿Cómo encontrar el método más idóneo para cada film?. Como era imposible abarcar todas las variables, resultaba imprescindible establecer un orden de prioridades. ¿Quién establecía ese orden de prioridades?. La propia película, lo que suponía que cada película, privilegiaba de alguna manera, una determinada aproximación crítica. ¿Con qué criterios se llevaba a cabo ese establecimiento de prioridades?. Tratando de encontrar los elementos mas significativos dentro de cada película y aplicando al estudio de cada elemento significativo, la metodología crítica que mejor se adapte a sus características.

Por supuesto que esto conlleva una parte de elección subjetiva, pero creo que es pequeña y que es absolutamente inevitable.

Por otro lado, como la obra de Bardem, aparece muy ligada a la historia cotidiana de nuestro país en su intento de reflejar los avatares de los últimos años de la vida española, éstos tendrán una importancia determinante a la hora de analizar su obra y la aportación cultural que supone para la vida española. En términos prácticos, esto significaba la necesidad de un análisis paralelo de la historia española de postguerra, y un estudio de sus interrelaciones con el trabajo cinematográfico de Bardem.

La extensión dedicada a cada film está en relación, no con la calidad del resultado, sino con lo representativo que lo considero de la obra de Bardem. Ello explica la atención dedicada a un film que -a mi juicio- incluye casi todos los defectos del cine de Bardem, como Muerte de un ciclista, equivalente al que ocupa el análisis de su mejor obra Calle Mayor, y superior cualquiera de ellas al dedicado al conjunto de los seis films impersonales y alimenticios -aunque con matices- que el

realizador dirigió entre 1.965 y 1.975.

El resultado de éste planteamiento, es a la vez único e insólito.

Unico ya que no existen precedentes ni siquiera remotos, de un trabajo similar, dentro del campo de la cinematografía española.

Insólito porque aunque inevitablemente incompleto pese a ser razonablemente exhaustivo, nadie en mi conocimiento había intentado un estudio globalizador sobre la obra de un cineasta español, siendo los pocos existentes mucho mas específicos y sectoriales.

No oculto mis pretensiones de que este trabajo suponga un punto de partida -ya que no un modelo- al que siguen otros similares, que estudien con seriedad y rigor el cine realizado en nuestro país, tema tan total y lamentablemente olvidado, que mucho me temo que requiera el concurso de todos, y muy especialmente de los profesores de la Universidad española.

CAPITULO I

1.1. Biografía

Lo primero que conviene precisar, es que no existe una biografía medianamente extensa de Juan Antonio Bardem. Unicamente los ya citados folletos de Luciano Egido y Marcel Oms incluyen algunos datos mínimos -sustancialmente los mismos- para constituir una biografía de urgencia. Por tanto me he visto en la necesidad de fabricar personalmente una biografía a base de retazos, de datos dispersos obtenidos de algunas entrevistas y completados con los que me han aportado las numerosas entrevistas -oficiales o amistosas- que he mantenido con Bardem a lo largo de los quince últimos años. Quizá por estas razones, -y sobre todo porque Bardem durante sus treinta y dos años de militancia en el Partido Comunista de España, había adquirido la costumbre de no hablar claramente de determinados temas- pueden existir lagunas ocasionales, que no se han logrado cubrir y que, a mi entender, no afectan a nada esencial.

Juan Antonio Bardem nace en Madrid el 2 - de junio de 1922.

Sus padres, Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, son actores de segunda fila.

Su profesión, que suponía tres funciones diarias -cuatro, los domingos en que había matinal- hacía -difícil la vida familiar. Las frecuentes giras por provincias, les impedían dedicar a sus hijos el tiempo que hubieran deseado.

Juan Antonio recuerda que apenas veía a sus progenitores, sobre todo a su padre.

Cuando estaban representando en Madrid, podían comer juntos con alguna frecuencia, y éste era el único, y fugitivo, contacto cotidiano.

Dentro de la rama paterna, Rafael suponía - la primera generación de actores, mientras que en la materna, Mercedes Sampedro, tía de Matilde, inauguraría una tradición, que posteriormente seguirían las hermanas Guadalupe, Mercedes y Matilde Muñoz Sampedro, y que prolongaron Luchy Soto, hija de Guadalupe, y Carmen Lozano, hija de Mercedes.

Juan Antonio, el hijo de Matilde, debía romper la tradición, ya que sus padres consideraban conveniente que se dedicase a una profesión menos azarosa y -desde su punto de vista- más digna.

Por eso decidieron que estudiase en el Pilar, el colegio privado de religiosos marianistas más prestigioso de la capital, tradicional lugar de aprendizaje de la burguesía acomodada y de la aristocracia española.

Pero no adelantemos acontecimientos. Al poco de haber nacido el pequeño Juan Antonio, la compañía de sus padres hizo una gira por América que duró dos años. Entre sus primeros recuerdos, Juan Antonio destaca la profunda impresión que le causó la alegría desbordante del pueblo español en la madrileña Puerta del Sol, tras la proclamación de la República, lo que dejó atónito a aquel niño de nueve años, que caminaba feliz de la mano de su padre.

Parece ser que, pese a la oposición familiar, Juan Antonio hizo algunos pequeños papeles en obras aisladas, para solucionar problemas técnicos de última hora, pero ni las fechas están suficientemente aclaradas, ni los resultados fueron especialmente brillantes. Bardem habría de esperar hasta 1976 -cuando contaba 54 años- para interpretar un personaje de cierta importancia en la película El perro, de Antonio Isasi-Isasmendi, con resultado similar al de sus primeras experiencias teatrales.

Quizá convenga ahora detenerse en las razones por las cuales sus padres intentaron, por todos los medios, impedir que su hijo siguiese la carrera de actor. Desde un punto de vista monetario, la profesión teatral permite un desahogo económico, solo amenazado por la tentación de crear compañía propia y fracasar. Pero no creo que fueron consideraciones económicas las que provocaban la oposición de su familia, sino, más bien, factores sociales. Para la sociedad, la de "cómico" no era una profesión digna, y el matrimonio Bardem quería, a toda costa, que su hijo tuviera una profesión respetable.

Hasta la palabra "cómico" -y, mucho más, "cómica"- poseía connotaciones despectivas en la sociedad española de la época.

Es muy conocida la anécdota de El puente de Waterloo. En ella, la protagonista femenina encarnada por Vivien Leigh, ejercía la prostitución. La censura española alteró una frase, por la que su ocupación era la de actriz, lo que da una idea bastante exacta de la consideración social de los "cómic^{os}"

El hecho de que estudiase en el colegio del Pilar regido por religiosos, cuando su familia no era practi - cante, demuestra hasta qué punto influyó en la elección, el prestigio social que representaba ser alumno de este centro, y compartir los bancos de la clase con muchachos que se llamaban Luca de Tena o Martínez Bordíu.

El propio Bardem nos dice cuál era la consideración social del actor:

"En 1922, los actores, para la burguesía, tienen la calificación de 'artistas', un poco el pasto de los grandes duques y monarcas, sobre todo porque al pa - recer el último rey era muy aficionado a los roman - ces con las artistas. Sabes también que hasta el si - glo pasado estaba prohibido enterrar en sagrado a los artistas, lo que da una idea bastante clara de su consideración social. A partir de los años veinte, con la consecución del premio Nobel por Jacinto Benavente y, sobre todo, el hecho de que María Guerrero estuviese casada con un aristócrata español, el 'esta tus' del comediante comienza a tener una dignidad -una dignidad burguesa, por supuesto- que antes no se le concedía." (1)

No resulta difícil de comprender que trataran de encauzar la vocación de Juan Antonio hacia la carrera de inge - niero, que gozaba de una altísima consideración social en la época, de tal manera que -se decía-, el sueño dorado de toda jovencita española era casarse con un ingeniero.

Bardem tiene catorce años cuando estalla la rebelión militar contra la República Española, que conduce a la guerra civil.

Jorge Torras, que compartió con el joven estudiante las aulas del Instituto Maragall, de Barcelona, cuando la familia Bardem se traslada a esa ciudad en Septiembre de 1936, ha escrito sus impresiones, que voy a reproducir, "in extenso", por su gran interés:

"Los adolescentes de 1936 vivieron muy atentos, demasiado, a la circunstancia política y social de su momento. En las aulas de los institutos, en los colegios, durante las clases, durante los recreos, se respiraba un denso clima de gritos, de aspavientos, de pasiones, de posturas radicales, de polémicas violentas, que se hacía extensivo al hogar, con los padres, con los hermanos, con los parientes, con los amigos. Nos importaba mucho más un mitin político en el Olimpia -Cambó, Trabal, Comorera, Carrasco...-, que el principio de Pascal de los rudimentos de Física. Y no se crea que por pereza al estudio. Luego, la guerra. Me sorprende, con lo que se ha escrito y hablado de Bardem, que nadie haya tenido en cuenta esta particularidad biográfica que entiendo como condicionante de toda su obra. Sin duda será porque quienes se han ocupado de Juan Antonio Bardem, son gente joven, nacida después, que ignoran muchas de las cosas buenas que antaño ocurrieron (...). Entre quienes cumplieron los 15 en 1936 y quienes los cumplieron en 1945, hay, entre otras muchas diferencias importantes, esa notable diferencia de ambiente.." (2)

Poco duró, de todas maneras, la estancia de los Bardem en la ciudad condal, ya que la familia se trasladó a San Sebastián en mayo de 1937, y Juan Antonio terminó su quinto curso en los marianistas. El sexto año lo hizo en el Instituto Floridablanca.

Durante los dos años que vivió en San Sebastián, Juan Antonio participó -como regidor, fundamentalmente- en una compañía de aficionados que se organizó con la idea de representar el teatro clásico español en los hospitales de guerra, y tratar de hacer, igualmente, giras por los pueblos.

La sede de esta compañía era el hospital General Mola, antiguo casino viejo de San Sebastián, y respondía al nombre clásico de "El corral de la Pacheca".

Los propósitos primitivos acabaron siendo desvirtuados, y de las representaciones de los clásicos se acabó con la puesta en escena de las obras de los Hermanos Alvarez Quintero. El máximo éxito de esta compañía de aficionados fue una representación de El genio alegre, llevada a cabo en Zamora.

Los datos empiezan a ser más precisos, y aunque no se especifiquen las obras, se sabe que Juan Antonio, además de su labor principal de regidor, apareció, en algunas ocasiones, como actor, pero sus cualidades no llegaron a interesar demasiado a los espectadores.

La vida itinerante de la familia continúa y el último curso del Bachillerato lo estudia en Sevilla, en un colegio particular, en 1939.

Acabada la guerra, sus padres vuelven a Madrid y su vida parece estabilizarse.

Aprueba a continuación el examen de Estado y comienza a preparar el ingreso en Agrónomos. El propio Bardem explica las razones:

"A la hora de elegir carrera yo ya digo que lo que quiero ser es ingeniero de sonido, porque no me atrevía a plantearles que quería dedicarme al cine, y pensaba que la entrada en un plató con un título profesional era más honorable que entrar como meritorio. Por una mala información, le dijeron a mi padre que no se podía hacer en España, y que había que ir a Lieja. Como dinero para estudiar fuera no había, tuve que abandonar el proyecto." (3)

Su afición a las matemáticas parece haber sido decisiva a la hora de elegir la carrera.

En aquella época, primeros años cuarenta, ingresar en una escuela de Ingenieros era una tarea ardua y que precisaba un buen número de cursos de preparación. Así, los cuatro años que tarda Bardem en ingresar hay que considerarlos normales, o incluso como un periodo de tiempo más bien breve, a juzgar por la media imperante.

Tener aprobado el ingreso significaba que el horizonte económico se encontraba despejado, y el mismo año 1943 en que ingresa en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos, se afilia al Partido Comunista de España, donde está a punto de cumplir sus cuarenta años de militancia, a cuyo Comité Central pertenece, y dentro del cual se acaba de presentar, con el número trece por Madrid, a las elecciones Generales de 1982.

Los años que siguieron hasta concluir la carrera, los pasaba Bardem asistiendo a la Escuela por la mañana y dando clases particulares de Matemáticas por la tarde, lo que le permitía ganar algún dinero, y no tener que depender de una economía familiar con frecuentes altibajos.

Sin embargo, Bardem sigue tratando de buscar una fórmula para cumplir su vieja afición a dedicarse al cine, y la posibilidad de entrar a trabajar en el Departamento de Cine del Ministerio de Agricultura, bajo las órdenes del Marqués de Villalcázar, puede ser la solución que permita compaginar su carrera -cuyos estudios aún no había concluído- y su ferviente vocación cinematográfica.

Pero el trabajo pronto se reveló como una decepción. En lugar de los cortometrajes y documentales presentados, se vió obligado a aprender a bobinar, proyectar, e incluso a transportar el trípode en los rodajes del Marqués. Estamos en 1946 y, al año siguiente, tras esta primera aproximación desdichada, y dado que sus intentos de trabajar con Sáenz de Heredia y Rafael Gil, también se habían revelado infructuosos, se sorprende al encontrar en la prensa un anuncio de ingreso para un tal Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

Se encontraba ya en el último curso de carrera y no duda en contestar "Dirección", cuando Jose María Ramos, tras informarle de las distintas especialidades a las que puede presentarse, le interroga sobre sus preferencias.

Hace el ingreso y forma parte de esa primera promoción del IIEC. Allí conoce a Luis García Berlanga. Aunque sus planteamientos ideológicos les separan -Berlanga proviene del Falangismo heterodoxo y había estado en la División Azul- une el hecho de tener una extraordinaria afición al cine y ser los dos únicos que sabían algo de cine. El otro que tenía cierta idea, según afirmaciones de Bardem, era Florentino Soria, pero sobre todo "a nivel de Archivo".

"Pepe Gutiérrez Maeso, por ejemplo, que estaba allí, no sabía quien era Joan Fontaine... Pues bien, al tercer año, Pepe Gutiérrez Maeso ya era profesor. Son esas cosas que pasan en este país." (40)

Mientras tanto, el año 48 se inicia esperanza -dor para Bardem. En Enero concluye sus estudios de Ingeniero Agrónomo y en Junio recibe el premio de Cifesa como el alumno más brillante del primer curso del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. El premio consistía en mil pesetas. Bardem confiaba en que le iban a ofrecer inmediatamente algún trabajo, y quedó descorazonado cuando recibió únicamente el dinero y una cálida felicitación.

Gran parte del éxito de Bardem se debía a que desde hacía algunos meses había encontrado en casa de un primo suyo, ocho años mayor que él, (5) -que le llevaba al cine, y en cierto sentido despertó su vocación cinematográfica- un libro de V.S. Pudovkin titulado Film Technique (6), que junto con la visión en el cine Sol de la película El delator, de John Ford (7) fueron los hechos decisivos para que Bardem superara su miedo a dedicarse al cine:

"La otra fue un libro que encontré en casa de un primo mío -ocho años mayor que yo- en inglés, de título Film Technique y cuyo autor era un tal V.S. Pudovkin. Por ese libro comprendí que el cine era una cosa seria, estatuida, escrita y analizada. También, como consecuencia de la lectura de ese libro, me creí en la posesión de la verdad y llevaba siempre el libro de Pudovkin debajo del brazo." (8)

Muy pronto había de demostrarse la utilidad del ya famoso libro:

"En aquella primera clase de dirección, éramos ciento y la madre, montañas de gente. Entonces, Serrano (9) dijo que quería que nos especializáramos en diferentes materias, y preguntó que a quién le interesaba hacerlo en Montaje. Como nadie respondía, me le levanté y le dije que yo, porque yo había leído a Pudovkin, ya sabeis... Ah, muy bien, dijo Serrano, así que usted sabe de montaje... Fue una victoria terrible sobre los demás. Sí, sí, montaje asincrónico, Pudovkin y todo eso... Inmediatamente se levantó el valenciano ese llamado Berlanga y dijo que si el montaje se entendía de esa manera, también él se especializaba" (10)

Bardem, en aquellos momentos, hacía compatible sus estudios en el IIEC, con un empleo en el Instituto de Estudios Agrosociales de Madrid, adonde había ido a parar, tras rechazar algunos trabajos que le hubieran obligado a vivir fuera de Madrid.

El año 49 fue decisivo porque, tras madurarlo durante algún tiempo, decide que no es posible seguir viviendo así, y que es imprescindible decidirse por uno de los dos caminos que tiene abiertos: el de la seguridad económica y el porvenir resuelto, que suponía su trabajo como ingeniero agrónomo, o el mucho más arriesgado, inseguro y difícil de la creación cinematográfica.

No le resultó fácil la elección, pero el hecho de haber sido considerado el mejor alumno en el primer curso, las -limitadas- posibilidades de trabajo que veía en el cine, y sobre todo su convicción de que era el mejor, y que aún con algo de retraso sobre Eisenstein, haría su Potemkin aunque tuviese que esperar hasta los 28 años, le decidieron a abandonar el Instituto de Estudios Agrosociales.

Bardem no ha sido muy explícito respecto a las consecuencias familiares que tal decisión le acarreó, pero con lo expuesto anteriormente, no es muy difícil suponer que su familia difícilmente aceptaría su elección, en el momento en que tenía su porvenir resuelto y después de todo lo que ellos habían hecho, para que en su caso, no se produjesen las angustias económicas que ellos habían tenido que pasar. Lo explica así Juan Antonio:

"Mi medio de vida entonces era un empleo en el Instituto de Estudios Agrosociales, en Madrid. Pero cuando empecé a interesarme profesionalmente por el cine lo dejé.

Quiero recalcar esto porque me parece que puede tener interés. Hay un momento en que el ir a la izquierda o a la derecha, decir sí o no, puede cambiar todo. Me parece que el decir: bien, me dedico a ésto con todas sus consecuencias, es algo que debe ser valorado. El unir el oficio a la afición es fundamental ¿no?. Yo terminé la carrera a los veintiseis años, y a los veintisiete, me encontraba que tenía que partir de cero. Y eso cuando había conseguido una posición profesional, que en el medio social español es bastante complicada -ser ingeniero- y está muy bien vista. Pues bien, yo empezaba de cero: disgusto familiar, y no os digo las risas, pero sí la extrañeza de los compañeros que decían : 'Este está chalado'." (11)

Como muestra del estado de ánimo en que Bardem se encontraba, no poseemos más que la carta-cuento que le escribió a una chica, a la que trasladaba sus inquietudes. Bardem nos desvela el contenido de esta carta:

"Me veía yo en el año 64 -estoy hablando del 50 ó por ahí (12)-, me veía yo a mí mismo trabajando como ingeniero muy reconocido en Badajoz o Talavera de la Reina, pero con una gran hipocondría por no haber hecho cine, amargado porque todo el mundo lo hacía muy mal, y yo era un genio desaprovechado. Entonces pensaba que esa era una situación absurda. Lo que había que hacer era decidirse de una vez. Si uno sirve para algo, adelante...

Yo estaba leyendo entonces Ciego en Gaza, de Huxley. ¿Os acordáis de los tiempos cambiados? Pues esa era la técnica de mi relato. Empezaba la historia en el año 64, por ejemplo, y luego volvía al tiempo presente, o sea al 48 ó 49, y mi provenir me daba terror..." (13)

Lo cierto es que Carlos Serrano de Osma les propuso un día que escribieran un guión, mientras que él ponía el productor y el dinero para hacer el film. El título de este guión era Cerco de ira y habría de rodarse en Ibiza.

Cuatro compañeros de curso -recuérdese que todavía estamos en 1949, es decir, que cursaban el 2º de los tres cursos que componían la especialidad de dirección-, Florentino Soria, Agustín Navarro, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, se reunieron en la Presidencia del Gobierno -Castellana 4-, donde se encontraba la redacción de la revista "Africa" en la que Florentino Soria trabajaba como periodista, y en cuyo despacho se escribió el guión.

La película comenzó a rodarse con Asunción Sancho, y Bardem se llevó uno de los mayores disgustos de su vida porque Serrano de Osma no le llevó de ayudante de dirección, y en cambio, eligió a otro compañero de curso, Francisco Eguiluz:

"Estando en la Escuela, Serrano de Osma tenía un productor que quería hacer una película que transcurriera en Italia, y nos llamó digamos a los primeros de la clase. Al final, encontramos una historia que se llamaba Cerco de ira e hicimos el guión Berlanga, Florentino Soria, Agustín Navarro y yo.

Uno de los primeros disgustos de mi vida fue que Serrano de Osma no me llevó de ayudante de dirección en esa película. Ahora, al recordarlo, parece una tontería, pero en aquellos momentos, para mí significó un gran drama. Yo quería introducirme en el mundo del cine como fuese. Tuve contactos -que fallaron por diversas razones- con Lazaga, con Rafael Gil y con Saenz de Heredia.

Participé en un concurso de guiones que hizo "Cifesa" y, aunque el primer premio se lo llevaron la pareja de moda, Coello y Jordan, conseguí el segundo." (14)

Aquí Bardem mezcla algunas cosas, ya que según su propio testimonio, todos estos hechos tuvieron lugar en épocas diferentes. Un dato de referencia asegura que la visita a Rafael Gil tuvo lugar a finales de 1946, tres años antes, por tanto, del momento actual, porque Rafael Gil estaba preparando La fe, que realizó en el año 1947. He aquí el testimonio de Bardem:

"A Rafael Gil fui a verle a su oficina de Suevia, y me recibió el director de producción, que era un tal Manolo Goyanes. Iban a hacer una película que se llamaba La fe. Yo le dije a Rafael: Hombre, a mí me gustaría mucho estar allí para aprender. No era cuestión de sacar dinero porque yo ganaba algo dando clases de

matemáticas. Entonces Rafael me dijo que muy bien, y me dejó la novela de Palacio Valdés en que se iba a basar el film para que le diese mi opinión. La leí inmediatamente, y le envié una larga carta exponiéndole mis puntos de vista. Al cabo de unos días se lo conté a mi madre: He escrito a Rafael Gil una carta. Una de dos, o me manda a la porra o me contrata.

Pasó lo primero. Bueno, tampoco fue eso exactamente. Figuraros, era una de esas cartas impertinentes. Yo le decía como había que hacer aquello para que saliese bien." (15)

La entrevista con Sáenz de Heredia con motivo del concurso de Estudios Ballesteros, parece haber sido anterior, y muy posiblemente, se tratase del primer intento serio de Bardem para entrar en el mundo del cine. De nuevo, aquí, la referencia es una película, El escándalo, que se acababa de hacer y que tiene fecha de 1943. Por tanto no es aventurado opinar que el concurso pudo convocarse en torno a 1944.

" Al mismo tiempo, estaba estudiando la carrera y mi vocación cinematográfica la llevaba como un secreto, como una especie de amante vergonzante. Por entonces participé en todas las cosas posibles que me hubiesen permitido la entrada en el mundo profesional. Por ejemplo, un concurso que organizó Estudios Ballesteros. Acababan de hacer El escándalo y Sáenz de Heredia era el tope máximo en aquella época. Promovieron un concurso para ayudantes de dirección y guionistas, y yo participé en él. Consistía en tres etapas eliminatorias... Ya no me acuerdo

exactamente como era, pero creo recordar que no se resolvió jamás." (16)

La entrevista -ya más personal- con Sáenz Heredia debió tener lugar uno o dos años más tarde, es decir, entre 1945 y 1946.

Pero estamos en 1949. Tras haber dejado su trabajo, Bardem buscaba algo más seguro que los ocasionales guiones, que nunca se sabía cuando se cobraban. Intenta abrirse camino como crítico, y le resulta relativamente fácil entrar en Indice, donde escribiría de cine durante todo el año 49, y en donde publicaría su famoso artículo "Guionista versus director", que originó una acalorada polémica en la que llegó a intervenir un escritor y realizador tan consagrado como Edgar Neville.

Pero los intentos de escribir no se pararon ahí, y junto con Berlanga se hace cargo de la sección de cine de una revista estudiantil, que se llama La hora, editada por la Secretaría de la Falange:

"En esta época comencé a escribir. La Secretaría de la Falange publicaba una revista anual estudiantil que se llamaba La hora y conocí allí a un tal Juan Julio Baena, que era de la Secretaría General o del SEU, dirigente falangista, y entre Berlanga y yo llevábamos una sección que se llamaba Blanco y Negro." (17).

La memoria (?) le juega malas pasadas a Bardem. El título de la sección no se llamaba "Blanco y negro" sino "Positivo y negativo", pero esto no tiene demasiada importancia. Lo que resulta realmente difícil de comprender es que Bardem conociera a Baena en 1949 en la redacción de la revista, cuando ese mismo año había sido -en unión de Agustín Na-

varro- el fotógrafo de la práctica de segundo curso de Bardem y Berlanga, titulada Paseo por una guerra antigua.

Estas declaraciones se hicieron en 1973. Mas que por el transcurso del tiempo, intuyo que fue el comportamiento posterior de Baena -(afiliado al PCE, después expulsado o abandonándolo por su propia voluntad, según las versiones)- y sobre todo su operación de limpieza de "rojos" en la EOC, que acabó con el desmantelamiento de la Escuela, así como el hecho de que el interlocutor en esta entrevista, fuera una de las numerosas víctimas de la actuación de Juan Julio Baena, a lo que se añadía que Bardem le había llevado como director de fotografía en Nunca pasa nada "porque era uno de los nuestros" (18), así como su supuesta pertenencia al SIM (Servicio de Inteligencia Militar) en aquel momento, -lo que provocó el lapsus de memoria en Juan Antonio.

Este año de 1949, efectivamente, la práctica de 2º curso, es un viejo proyecto de Bardem, en el que tenía puestas muchas esperanzas, y que realizó con Berlanga.

"Fue entonces cuando escribí una cosa que me pareció totalmente genial. Fui a ver a un amigo y le dije: Bueno, ya tengo mi Potemkin. Una de las cosas que me preocupaba cuando yo empezaba a dedicarme a esto del cine, era que el bueno de Sergio (19) había hecho su Potemkin a los veinticinco años. En tonces cuando se acercaba la fecha de mi cumpleaños -yo los hago en junio- y no había realizado aún nada, me entraba una desesperación absoluta.

Bueno, pues esta cosa genial era Paseo sobre una guerra antigua, que luego hicimos en la Escuela, quiero decir en la IIEC." (20)

Pero la realización, en 16 mm. y sin sonido, no dejó buenos recuerdos en nuestro personaje:

"Hicimos -Luis y yo, claro-, un ejercicio para el Instituto, aquella vieja idea, Paseo sobre una guerra antigua a los veinticinco años del Potemkin. A mí me producía mucha depresión porque teníamos que rodar en la Ciudad Universitaria con una cámara de 16 mm. Me daba una vergüenza espantosa, me encontraba con gente que venía de la Escuela, antiguos compañeros míos de Agrónomos, y me daba mucha vergüenza que me vieran haciendo estas cosas... No me hubiera importado nada rodar en la Universidad con grandes focos y grúas, pero... ¡con una cámara de 16! Lo hacía sin ningún gusto, porque el Paseo era un experimento audiovisual y no se pudo sonorizar, así que cuando la pasamos, yo hacía los ruidos ¡Pgbrrrr! Era como una especie de broma, pero teníamos buena voluntad." (21)

A finales de 1949, Bardem se presenta a un concurso de guiones convocados por Cifesa, para ser interpretados por Aurora Bautista, en el apogeo de su fama, tras su intervención en Locura de amor. Bardem escribió en solitario un guión titulado El cielo no está lejos, que ganó el segundo premio. El primer premio fue conseguido por Coello y Jordan.

El cielo no está lejos, : trataba de la vida de una muchacha desde que nacía, hasta que era madre por vez primera.

El guión estuvo a punto de convertirse en película:

"El guión gustó mucho y todo un grupo de amigos que nos habíamos encontrado en el Instituto -Luis, Paulino Garagorri, Gurruchaga, Ramos-, decidieron que yo dirigiese esa película -lo que constituyó otro momento estelar de mi vida-.

Pero luego todos empezaron a llorar que eran los ahorros de sus hijos y todas esas cosas. Todos los amigos se habían rascado el bolsillo para que yo hiciese esa película y me decían: 'Somos amigos. Piénsalo. Estás seguro'. Y entonces yo dije: 'Pues no la hago, no quiero engañar a nadie. Quiero ser honesto. A lo mejor no sirvo'. Total, que no la hice." (22)

El verano de 1950 supone un nuevo disgusto para Bardem. Su práctica fin de carrera titulada Barajas, sobre el aeropuerto madrileño, fue suspendida, mientras que la que Berlanga realizara, titulado El circo, fue aprobada.

Y los mismos amigos que unos momentos antes ofrecieron dirigir a Bardem, y que habían formado ahora una productora oficial de nombre Altamira, propusieron a Juan Antonio que realizase una película conjuntamente con su amigo Berlanga. El propio Bardem especifica las razones por las que no llegó a ser así:

"Se trataba de un 'thriller' con un cierto aire poético. El tema era -muy influido por Graham Greene- el del inocente perseguido por la justicia. Fuimos a localizar, ya teníamos el reparto (23) y todo." (24)

Las razones por las que se suspendió el rodaje no están claras, porque existen versiones contradictorias aportadas por el propio Bardem.

En 1964 declaraba:

"Estuvimos localizando y a punto de empezar la película, pero con muy buen criterio no seguimos adelante porque hubiera sido un desastre: era una inexperiencia total, no sabía uno por donde se andaba. Pero habíamos llegado hasta a contratar actores" (25)

En 1973, las palabras de Bardem parecen corroborar esta versión:

"Veinticuatro horas antes de comenzar a rodar, decidimos suspenderla porque en realidad no teníamos nada preparado. Creo que fuimos de una extraordinaria lucidez y que ni nuestros compañeros, ni el cine español nos lo agradecieron bastante." (26)

Pero en 1980, en un cara a cara entre Bardem y Berlanga, la versión es bastante diferente:

BARDEM: Bueno, el caso es que teníamos preparada La huída y todo localizado; incluso habíamos hecho pruebas a algunos actores como Alicia Altabella y Paco Rabal. Cuando teníamos todo preparado vino la traición del capital, pues la gente del grupo prefirió a un gran profesional como Antonio del Amo, para hacer Día tras día."

BERLANGA: Hicieron bien, debido a nuestras dudas." (27)

Sea cual sea la verdad, lo que parece fuera de toda duda es que con el guión de La huída se produce el primer choque con la censura por una razón realmente curiosa:

"Se trataba de una historia de persecución, en la que el héroe era perseguido por la Guardia Civil y lo alcanzaba en un pueblo abandonado (que iba a ser

anegado por las aguas de un pantano en construcción). Le disparaban, pero no le daban, Como había que presentar los guiones a censura, ésta nos contestó literalmente que 'la situación era inadmisibile, porque la Benemérita salía mal parada, ya que nunca puede fallar cuando dispara'." (28)

Una vez que se abandona el proyecto, tanto Berlanga como Bardem, deciden incorporarse al equipo de Altamira, aportando su trabajo, ya que no disponían de dinero.

Mientras Altamira producía su primera película, la ya citada Día tras día de Antonio del Amo, las dos B del cine español, comienzan a escribir el guión de lo que más tarde sería Esa pareja feliz.

El primer tratamiento, a juicio de Bardem,

"era mucho más de verdad, más comedia dramática, más sentimental, con humor, pero no tan volcada hacia la farsa como la versión que hicimos. Gustó, pero como en estas producciones de aficionados opina todo el mundo, pues dijeron que había que hacerla más amable, menos amarga." (29)

Este segundo tratamiento fue el que llevó a cabo la productora Altamira, feliz por el éxito obtenido, con la película de Antonio del Amo.

En abril de 1951 comienza el rodaje de Esa pareja feliz, que es clasificada en tercera, ya que, según los componentes de la Junta de Clasificación, la película "olía a cocido". La clasificación obtenida suponía el desastre económico y, para evitarlo, decidieron hacer una proyección pública en el cine Pompeya el 12 de octubre:

"Hicimos un pase y se llenó de gente de la profesión que pensaba :vamos a ver qué han hecho estos niños. Había incluso gente de pie. Fue un éxito extraordinario, tanto que tuvimos que pasar dos veces la película, una detrás de otra. Nosotros estábamos muy satisfechos, pero no cobrábamos un duro. Hasta aquel momento habíamos cobrado unas quince mil pesetas. En total fueron unas cuarenta o cincuenta mil." (30)

El éxito obtenido no sirvió para que la película se estrenase, pero le valió el premio Jimeno, del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1951.

La película no se estrenó hasta 1953 y García Escudero, hablando de su primera etapa como Director General, afirma:

"Pude en cambio mejorar la clasificación de Esa pareja feliz, la primera película de Berlanga y Bardem, a los que ni siquiera recuerdo si llegué a conocer." (31)

Unos meses antes, había tenido lugar un hecho que revolucionó de algún modo la vida cinematográfica nacional.

Fue a comienzos de 1951 cuando se proyectó en el cine Gran Vía de Madrid, la I Semana de Cine Italiano, en que proyectaron películas de Vittorio de Sica, Lattuada, Germi, Antonioni.

En otro momento analizaremos más detenidamente la incidencia fundamental que tuvo la visión de estas películas en el cine de Bardem, contentándome por el momento con poner de manifiesto la impresión que le produjo:

"Culturalmente el hecho más importante para nuestra generación de cineastas, fue la organización de una semana de Cine Italiano. Vinieron Zavattini y Lattuada, y en la pantalla se pudo ver Ladrón de bicicletas, Bellísima, El Camino de la esperanza y, sobre todo, Cronaca di un amore. Para una gente ávida de la realidad, puedes suponer lo que significó esta oportunidad. Era también la confirmación de que estabas en lo cierto, que no estabas construyéndote un castillo de arena." (32)

Pero el descubrimiento mayor, el que más le deslumbró, fue la posibilidad de hablar con Zavattini, de discutir sobre el neorrealismo, de ver los frutos en la pantalla de las teorías que ellos defendían.

Berlanga es muy explícito en este terreno:

"Antes de hacer Esa pareja feliz asistimos a una Semana de Cine Italiano, en la que participó Zavattini, con cuya personalidad quedamos fascinados. Es verdad que el neorrealismo estaba influyendo en nosotros, pero también es verdad que Manuel Mur Oti, Antonio del Amo y Jose Antonio Nieves Conde, habían sentado ya unos antecedentes en el propio cine español. El hecho es que aquella Semana del Cine Italiano fue decisiva para que abandonáramos nuestros mitos particulares." (33)

Por intermedio de Ricardo Muñoz Suay -importante dirigente del Partido Comunista Español, conocido entre la profesión con el sobrenombre de "El Papa Negro" y ayudante de dirección de Esa pareja feliz, -fueron contratados por UNINCI para una película, pero con varias condiciones: la primera de

todas es que tenían que hacerse socios. Y, efectivamente, se hicieron socios. Luego, que el film cumpliera con tres requisitos: que fuera una película graciosa, que transcurriera la acción en Andalucía y que estuviera protagonizada por Lolita Sevilla que, lógicamente, tenía que cantar.

Al comienzo se repartieron el trabajo: Bardem haría un tema rural y Berlanga un tema cómico.

El punto de partida era la situación creada en un pueblo de viñedos al inaugurar allí una fábrica de Coca-Cola. Era la época de la guerra de Corea, y Bardem estaba entonces en plena vena antiamericanista.

Finalmente, con muchas modificaciones y con la intervención de Miguel Mihura en los diálogos, nace Bienvenido Mr. Marshall.

En principio, la película iba a ser dirigida conjuntamente por Bardem y Berlanga, pero antes de que comenzase el rodaje surgió un incidente de extraordinaria importancia y muy poco conocido.

Cedamos la palabra al principal implicado:

"Me ocurren cosas graves de orden económico. No tenía un céntimo y aquello se prolongaba. Habíamos firmado un contrato y la película tenía que estar terminada antes del Sábado de Gloria. Estábamos ya en julio y no se había empezado." (34)

"Nos habían pagado entre todo 50.000 ptas. por guión, 15.000 en acciones y 10.000 en metálico, a cada uno. Yo conseguí que me pagaran 15.000 ptas. en metálico y 10.000 en acciones. Había abandonado la carrera por el cine y mi situación económica era precaria. En una

asamblea de UNINCI dije que quería vender las acciones. En ese momento todos gritaron 'traición' y me juraron odio eterno. Me dieron el dinero de las acciones, pero me impidieron que volviese por allí. Entonces yo le planteé a Berlanga el problema moral y le pedí que no dirigiera la película por solidaridad conmigo. Berlanga pensó que si él no lo hacía, la haría otro y accedió a dirigir. Para mí esto fue muy grave. Primero porque tenía absoluta confianza en el guión, y segundo, porque pese a mis ruegos se me impidió asistir al rodaje. El film se estrenó con extraordinario éxito y fue enviado al Festival de Cannes. A Cannes fui yo por mis medios. Quizá de ahí nació la confusión, que llegó hasta el punto de que al volver, Perojo nos llamó a los dos para que hiciésemos otra película juntos." (35)

La situación para Bardem en ese momento era grave. En noviembre del año anterior Bardem había terminado su guión Cómicos, que había mandado al concurso del Sindicato y que no fue premiado. Sus intentos de venderlo no alcanzaron ningún resultado provechoso.

Cuando en septiembre, Berlanga comienza solo el rodaje de Bienvenido Mr. Marshall, la desesperación de Bardem es total. Pide, suplica y se humilla. Intenta que le dejen asistir al rodaje aunque sea Berlanga el que dirija. Pero se encuentra ante una negativa categórica.

En octubre hace un último intento. Un guión más o menos convencional que juzgaba fácil de vender, Carta a Sara, una comedia dramática con algo de suspense, pero que tampoco logró vender.

Decide abandonar el cine y volver a la carrera de ingeniero. Comienza a trabajar en el Ministerio de Agricultura.

Rechaza, tras mucho pensárselo, la propuesta de Perojo para llevar al cine Luisa Fernanda. La zarzuela de Guillermo Fernández Shaw y Fernando Moreno Torroba, la tenía que dirigir Mur Oti, pero a última hora no podía hacerlo. Los decorados y los trajes ya estaban hechos y la película debía comenzar al lunes siguiente. Tras tímidos intentos de modificar algunos detalles, Bardem decidió rechazar el ofrecimiento.

Unos meses más tarde, mientras trabaja como Secretario del Congreso de Industrias Agrícolas, se enteró de que Bienvenido ha sido seleccionado para ser presentada en el Festival de Cannes.

No resulta difícil suponer la reacción de Bardem:

"Pensé, esta ocasión no me la pierdo. Y por mis propios medios, en un vagón de tercera me fui a Cannes. Era la primera vez que salía al extranjero." (36)

La película recibió el premio al mejor guión de humor y Bardem reivindicó inmediatamente su parte en el triunfo. Lo que se premiaba era el guión y eso era tan de Berlanga como suyo.

Gracias a la notoriedad alcanzada por el premio, y a la publicidad adicional que supuso la actitud de los americanos ante el film, que primero les denunciaron por falsificar billetes, ya que la publicidad consistía en unos dólares que en el anverso tenían la imagen de Lolita Sevilla y en el reverso la de Pepe Isbert y después, a través de Edward G. Robinson -que era miembro del Jurado y que había sido

perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas- acusaron al film de antinorteamericano y trataron de que no se exhibiera.

El resultado de todo el barullo se saldó por el corte de un plano en que una diminuta bandera americana era arrastrada por las aguas.

El éxito de Bienvenido tuvo efectos fulminantes y beneficiosos en la carrera de Bardem. Bienvenido abrió los ojos a todo el mundo. Benito Perojo encarga a Bardem y Berlanga la adaptación de Bohemios aunque únicamente firma contrato con Berlanga como director. La adaptación no agradó a Perojo, pero de ese contrato nacería Novio a la vista, en cuyo guión colaboraría Bardem.

Pero también Manzanos se pone en contacto con Bardem y le pide guiones. Juan Antonio piensa cual puede ser el más comercial de los que tiene escritos, y le lleva Carta a Sara. El guión no le gustó e interrogó a Bardem: "Oye, ¿no tenías tú un guión sobre unos cómicos?" Tres días más tarde Bardem firmaba su película siguiente: Cómicos.

Realmente con Cómicos, Bardem entra en la industria del cine, ya que de pronto se encuentra con tres películas firmadas para rodar una detrás de otra. Primero Cómicos, luego Felices Pascuas, que había que estrenarla en Navidad, y, finalmente, Carta a Sara.

Además, quizá para desquitarse de los momentos difíciles pasados anteriormente, escribe durante el verano, por encargo de Manuel Goyanes, los diálogos en español de El torero, película que iba a rodar en España René Wheler, con Maurice Ronet y Danielle Darrieux.

Como la película era bilingüe -aunque no lo pareciera en la versión española, ya que la doblaron íntegra -, Bardem se ocupó de los diálogos que en la versión original se decían en castellano.

Otro hecho importante ha de anotarse en este repleto año de 1953. En el mes de mayo, aparece la revista Objetivo, que de alguna manera pretende seguir la tradición de Nuestro Cinema, la publicación cinematográfica que Juan Piqueras dirigiera durante la Segunda República. El consejo de Redacción de la revista estaba constituido por Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Paulino Garagorri y Ricardo Muñoz Suay.

En noviembre comienza el rodaje de Cómicos, y el 1 de febrero de 1954 comienza el rodaje de Felices Pascuas.

Como no podía alternar el rodaje de Felices Pascuas con el montaje de Cómicos, el primer montaje de este film lo hizo Leon Klimowsky que había llegado de Argentina, aureolado por el hecho de haber traducido a Eisenstein.

En pleno montaje de Felices Pascuas, Cómicos es seleccionada para el Festival de Cannes, y Bardem deja abandonada la otra.

España envió tres películas: El barbero de Sevilla, Todo es posible en Granada y Cómicos, que tenía que pasar a las diez de la mañana. A esa hora sólo la vieron algunos críticos.

Bardem, narra así la peripecia de Cómicos en Cannes:

"A aquella hora, solo fueron algunos locos de la crítica. Les gustó mucho y, en ese momento, es cuando

nazco yo... Como les había gustado mucho, les pareció una injusticia horrible que el jurado no la hubiera visto, reclamaron y el jurado tuvo que molestarse y verla. Estaba Luis Buñuel en el Jurado y este tipo de cosas no le gustan nada. Fue un momento en que me arrojaron la pobre Simone Dubreil, Sadoul y también Bazin. Y Arnaud, que entonces era crítico de Combat. Yo era el niño mimado de esta gente." (37)

De golpe, Bardem se había convertido en una celebridad, y hasta Felices Pascuas recibe una invitación para asistir al Festival de Venecia, no en la sección de concurso, pero sí a unas jornadas de la crítica, organizadas por Zavattini.

A la propuesta de Goyanes de hacer un film, Bardem le había respondido que en Atenea Film tenían una historia escrita por Luis F. de Igoa, que se llamaba Muerte de un Ciclista, y que podía ser una excelente película. Deciden conjuntamente hacer una película internacional. Goyanes compra el tema y Bardem aprovecha su estancia en Venecia para convencer a Lucía Bosé de que ella es la intérprete ideal de su film.

El objetivo de Bardem era claro: quería llevar la película a Cannes, y revalidar el triunfo obtenido el año anterior con Cómicos.

A punto de terminar el rodaje, Bardem recibe un telegrama en el que se le nombra Jurado de Cannes. Esto planteaba un dilema. Si iba de Jurado, la película no podría representar a España, y si se decidía por la película, desaprovechaba una excelente oportunidad, e incluso cabía la posibilidad de que las autoridades españolas eligieran Marcelino, pan y vino, y Bardem se quedase sin película y sin ser jurado.

Tras las oportunas consultas, se aseguró que la película sería presentada fuera de concurso, y aceptó ser jurado.

Muerte de un ciclista fue acogida como un acontecimiento:

"Todos los que me habían apoyado cuando Cómicos lo hacían ahora con más fuerza. Todo el mundo fue absolutamente cordial, entrañable y simpático. Me acuerdo que André Cayatte salió dando gritos, diciendo que era una cosa maravillosa... Bueno, el Jurado de la FIPRESCI me dió el premio de la crítica, junto a Raíces, de Benito Alazraki, que iba a concurso... Para mí fue maravilloso ese reconocimiento. Me ayudó mucho en mi trabajo posterior." (38)

Mientras tanto en España, a través de la revista Objetivo y de acuerdo con el cine-club del SEU de Salamanca, se estaban preparando unas conversaciones a iniciativa del Partido Comunista, como reconocería, en Pesaro en 1977, el propio Juan Antonio Bardem.

Naturalmente, la figura de las conversaciones había de ser el propio Bardem, aunque de su organización se hubiera encargado personalmente Ricardo Muñoz Suay.

En otro lugar de este mismo trabajo, se analizará a fondo el significado, repercusiones, desarrollo y consecuencias que tuvieron las conversaciones que se desarrollaron en la Universidad Salmantina, del 15 al 19 de mayo de 1955.

De momento, desde el punto de vista biográfico, conviene precisar que Bardem llegó a Salamanca con el aura del todavía recientísimo premio de Cannes, que en principio todas las tendencias políticas existentes en Salamanca -de los falangistas a los católicos, pasando obviamente por los comunistas- le consideran el nombre máximo del cine español, y que sus pa-

labras, por tanto, serán las más difundidas y su famoso pentagrama servirán durante muchos años para caracterizar y resumir las conversaciones salmantinas.

Juan Antonio Bardem interviene con una ponencia titulada "Informe sobre la situación actual de nuestra Cinematografía" en su calidad de Realizador Cinematográfico y de Redactor Jefe de Objetivo.

Las palabras que dieron la vuelta al mundo y sirvieron de punto de partida para innumerables artículos sobre el cine español, al encabezar las llamadas Conclusiones de Salamanca, son:

"El cine español es:

Políticamente ineficaz
Socialmente falso
Intelectualmente ínfimo
Estéticamente nulo
Industrialmente raquítico"

La carrera cinematográfica de Bardem iba ahora viento en popa. Estaba trabajando en una adaptación de La señorita de Trévez, de Arniches, y de nuevo aprovechó su estancia en un festival -en esta ocasión, Cannes-, para proponer a una actriz extranjera, -Betsy Blair, que estaba como protagonista de Marty, el film de Delbert Mann que obtuviera la Palma de Oro- el papel de principal protagonista en Calle Mayor.

La película comenzó a rodarse como coproducción hispano-francesa, a finales de 1955. Las Conversaciones de Salamanca habían desatado la polémica y la crítica oficial -que se sentía burlada- al darse cuenta de la lectura política de Muerte de un ciclista que le habían descubierto sus colegas extranjeros en Cannes, comenzó a atacar a Bardem.

Siguiendo con su estrategia de conseguir que los intelectuales se manifestaran contra la dictadura franquista, el Partido Comunista tenía previsto un denominado Congreso Universitario de Escritores Jóvenes.

En un artículo de la revista universitaria Alcalá, se incluía la famosa frase, "Gracias, Bardem, por haber hecho Muerte de un ciclista," como símbolo del agradecimiento de la juventud española al cine realista del director español.

El propio Federico Sánchez -nombre de guerra de Jorge Semprún-, así lo confirma en la Autobiografía de Federico Sánchez:

"Todo había empezado unos meses atrás en Madrid. Con un grupo muy reducido de militantes universitarios e intelectuales, habíamos conseguido, al fin, desembocar en una actividad relativamente amplia. Se preparaba el congreso de Escritores Jóvenes, comenzaban a agitarse los estudiantes, dentro de las filas mismas del SEU. A finales del año 1955 vine a París, para informar del desarrollo de nuestro trabajo, a discutir las perspectivas. Tuve diversas reuniones con Santiago Carrillo y Fernando Claudín." (39)

Tan convencidos estaban de que la situación era favorable que decidieron no discutir con la Administración la desaparición de Objetivo, que tiene lugar en el mes de septiembre de 1955 con una excusa puramente burocrática, que se podía haber subsanado sin ninguna dificultad.

El 10 de febrero de 1956 en la calle Alberto Aguilera tiene lugar la manifestación conmemorativa de la muerte de Matías Montero. Se cruzan dos manifestaciones y un disparo en la cabeza hiere a uno de los jóvenes de la manifesta-

ción. Se produce una enorme conmoción que supone la destitución de Laín Entralgo como Rector de la Complutense madrileña, y la posterior de los ministros Fernández Cuesta y Ruiz Giménez. Además se producen numerosos encarcelamientos. Los organizadores del Congreso de Escritores Jóvenes también. Julio Diamante, Tamames, Javier Pradera, Enrique Múgica, todos miembros del PCE son detenidos.

Un día más tarde, el 11 de febrero, en Palencia, en plena filmación de Calle Mayor, Bardem es detenido y encarcelado.

Esta fue la respuesta que obtuve de Bardem, -- cuando en 1973 -cuatro años antes de la legalización del Partido Comunista-, le pregunté por las razones de esa detención:

"Pues la verdad es que no lo sé. Supongo que fue un palo de ciego. Yo tenía un cierto prestigio en el país y como surgieron problemas en la Universidad como consecuencia de la convocatoria del Congreso de Escritores Jóvenes, que tuvo su punto álgido en el disparo de los Bulevares el día del aniversario de Matías Montero, me debieron de tomar por un dirigente estudiantil. El caso es que se organizó un gran revuelo porque hubo actos de solidaridad de los sindicatos franceses -era una coproducción-y pese a que lo intentaron, el equipo se negó en redondo a continuar el rodaje sin mí.

Al final me soltaron y pude terminar la película, pero ya entonces estaba prohibido hablar de mí en la prensa." (40)

La consecuencia de todo esto, como Bardem confesaba en Pesaro, era que se habían descubierto, que habían "asomado demasiado la oreja".

La infraestructura del Partido Comunista en la Universidad y en los medios intelectuales estaba desmantelada, y Bardem se había convertido en un público enemigo del franquismo.

En estas condiciones era muy difícil conseguir que la película fuera a Venecia como deseaba el realizador, ya que el Gobierno español se negaba rotundamente a incluirla como representación del cine español. Pero la campaña de prensa internacional que se desató y la amenaza de acudir al festival como producción francesa, que esgrimió el coproductor francés Serge Silberman, acabaron por convencer a las autoridades cinematográficas de que el mal menor sería dejar que concurriese oficialmente a Venecia, como finalmente ocurriría.

Cedamos nuevamente la palabra a Bardem:

"También hubo dificultades para llevarla a Venecia... Quiero resaltar el comportamiento fabuloso de Jacques Flaud, que era el director del Centro Nacional del Cine Francés, y Ammanati, entonces director de la Mostra. Bueno, finalmente, se consiguió que fuera a Venecia; fue otro momento estelar esta presentación en Venecia. Es la vez que he estado más cerca de un león.

Pero me llevé otra vez el premio de la crítica, compartido con Gervaise, de René Clement. Hubiera sido muy reconfortante para mí, en estos momentos tan difíciles llevarme esa recompensa, ese reconocimiento urbi et orbe." (41)

Bardem, quizá en el momento álgido de su fama internacional, publica en L'Express un artículo titulado "Para qué sirve un film", que es una especie de resumen de las concepciones cinematográficas Bardemnianas.

Bardem piensa que ha llegado el momento de hacer un film largamente acariciado y titulado Los segadores, que pretendía ser la primera de una serie de películas que constituirían un fresco del mundo del trabajo español, y que además de los segadores incluiría los mineros, los pescadores, los carboneros, etc. Es decir, poner en práctica su teoría de conocer España a través de sus hombres.

En la primavera de 1957 Bardem escribe Los segadores. La presenta a censura y le exigen una serie de cambios, entre los que se encuentra el del título -pasará a llamarse La venganza- y que el film, en lugar de estar situado en 1957, transcurrirá en 1931, es decir, antes de la guerra civil.

Durante el verano, se rueda La venganza y la película, al ser comprada por la Metro-Goldwin-Mayer, obligó a que la primitiva versión de 2 horas y 45 minutos quedara reducida a dos horas.

Pero los problemas habían comenzado antes:

"Lo lógico hubiera sido hacer una película casi documental, pero era una producción cara, y para la venta al extranjero y la amortización, era preciso contar con figuras estelares.

El ambiente estaba dado, era el de la siega, y el tema era el más importante para mi generación, el de la guerra civil y más concretamente el de la reconcilia-

ción del pueblo, pero resulta que todas esas cosas no se podían decir.

Yo, en aquellos momentos, pensaba en el cine como arma política en España y en la posibilidad de que el público lograra entender, a pesar de que le hablasen en un lenguaje un poco en clave, si les dabas ciertos datos." (42)

La película es llevada a Cannes en la seguridad de que se repetirían las acogidas entusiastas de sus dos films precedentes. Pero no es así:

"La película fue a Cannes, y yo tenía mucha confianza en que allí fuera entendida. pero dió la maldita casualidad de que se proyectó el 13 de mayo de 1958, que fue el día de la toma del poder por De Gaulle, con lo cual casi nadie la vió y los que la vieron estaban pensando en otra cosa. Me acuerdo que Bazin llegó a decir que Vadim había retratado mejor España en Los joyeros del claro de luna que yo." (43)

En otra ocasión Bardem explica de esta forma la falta de entusiasmo con que es acogido su film:

"La llevamos a Cannes, donde ya no soy el 'joven director'. Ya soy un hombre colocado. Quiero decir, que el punto de vista de las cosas cambia. Cambia para los demás. Unos dicen que la película está bien y otros la rechazan. Le dan un premio a La venganza y al conjunto de mi obra. Otra vez el premio de la crítica, y van tres." (44)

Bardem acusa enormemente el fracaso de Cannes y no sabe qué camino tomar. No encuentra ninguna salida. Entra de nuevo en crisis. Pero decide intentar otro camino, el camino de Visconti, tomando como base Senso.

Durante el rodaje de La venganza le habían ofrecido entrar en UNINCI, aquella empresa que produjera Bienvenido y que le expulsara de su seno por vender las acciones, pero que ahora está integrada por hombres muy diferentes de los que existían entonces: Fernando Fernán Gómez, Francisco Rabal, Paulino Garagorri, Fernando Rey, Jose Luis Sampedro, Domingo Dominguín, Ricardo Muñoz Suay, Pío Caro Baroja, Guillermo Zúñiga, son algunos de los socios actuales, gran parte de ellos ligados al Partido Comunista. Bardem acepta entrar y en razón de su "prestigio" es nombrado presidente.

Durante el transcurso del Festival de Cannes de 1958, Bardem había entrado en contacto con un productor mejicano Manuel Barbachano Ponce, el productor de Raíces y Torero, que tenía como asesor a un exiliado español Carlos Velo, y que estaba a punto de empezar a producir el Nazarín de Buñuel.

Trataron de las posibilidades de hacer una película entre UNINCI y Barbachano, dirigida por Bardem. Como no existían relaciones diplomáticas, había que hacer una coproducción absolutamente equilibrada si se quería aspirar a la protección.

Por eso se decidió hacer Sonatas primero, en lugar de Tirano Banderas, que era el proyecto inicialmente pensado. Al coger dos sonatas, la de estío que transcurre en Méjico, y la de otoño que se desarrolla en Galicia, se podía conseguir esa coproducción absolutamente equilibrada que se buscaba.

Pero comienzan a surgir problemas, tanto a la hora de la elección de intérpretes, como en la organización del film. Lucía Bosé, que era la candidata de Bardem para hacer de "Concha", dice que no acepta, que quiere retirarse del cine para siempre. El presupuesto de esta película es muy grande, y se piensa que la amortización había de llegar, eligiendo actores famosos que permitan su distribución mundial. Pero surgen contradicciones que Bardem no es capaz de superar:

"La película existe en función de que la vea el público. Si no, es tonto hacerla. Además yo no tengo la habilidad suficiente para convencer a alguien para hacer una película con campesinos de verdad y que luego no vaya nadie a verla. No lo puedo hacer. Luego, hay que admitir ciertas concesiones, hasta que por lo menos quede una unidad positiva en tu saldo. Hagámoslo con actores, que así se venderá, y hay que coger a los actores que entonces tienen mayor cotización.

En Sonatas, pasa lo mismo. Hay distribución si María Félix hace la Niña Chole. Pues ya está. Aparte de que yo creo que todo el mundo puede ser aprovechable. Pero claro, a ella hay que oponer los nombres máximos del cine español. No puede poner a María Félix al lado de Luisita García...

La experiencia en Méjico fue estupenda. Tengo un gran recuerdo de ella. No así la española. Se rodó la parte de otoño en mayo, etc... Fue desastroso." (45)

Pese a todo, Bardem está convencido de haber conseguido una gran película, y la llevan a Venecia convencidos de que el León de Oro que se les escapó cuando Calle Mayor, esta vez irá a parar a sus manos. Pero la crítica esta vez disiente totalmente de la opinión de Bardem. No son ya los tímidos ataques a La venganza que dejaban abierta una puerta a la esperanza. Ahora, la unanimidad es total. Los ataques al film, virulentos.

Ni siquiera sus más acérrimos exegetas se atreven a defender a Bardem, aunque en lugar de fracaso, hablan de error. Bardem explica así lo sucedido:

"Sonatas queda vistosa y brillante. A mí me gusta. La llevamos a Venecia... y el desastre. Para empezar, no saben quien es Valle Inclán. Hablan de Visconti, claro, y de D'Anunzio..., pero nada de don Ramón. Como decía Amidei, la crítica funciona siempre por esquemas. Según eso, yo soy el Bardem de Muerte de un ciclista, y claro, ir con una película de aventuras, con caballos, en colores, comercial... dicen...¿pero esto que es...? Fue visto y no visto. No te dan tiempo a explicar nada: Fuera. Bueno... imaginaros la repercusión que esto tuvo. Fue un golpe terrible. Llegaron a hablar hasta de 'la muerte' de Bardem. Mis depresiones son muy duras." (46)

El estreno en España, pocos días después, tampoco es triunfal precisamente. Bardem piensa que además, existen intereses ocultos:

"El estreno en España ya fue distinto del de mis anteriores películas. Habían tendencias encontradas y pienso que gente dispuesta a cargarse del film. Se empezó a hablar de decadencia, lo que te puede dar una idea de los años que llevo en decadencia." (47)

Sin embargo, no es fácil aceptar la versión de Bardem, ya que hasta Luciano Egido -autor del libro Bardem, que había alabado todas sus películas hasta la fecha, y que había sido uno de los máximos defensores de La venganza- alzó su voz en Cinema Universitario, diciendo que se trataba de una película equivocada.

Este nuevo fracaso hizo que Bardem se replantease una vez más el camino a seguir:

"El fracaso incluso económico de esta experiencia me llevó a la conclusión de que sólo podíamos alcanzar los mercados internacionales, tratando temas muy españoles, pero con actores de primera fila internacional. Como la situación económica de UNINCI no permitía esta posibilidad, por eso decidí hacer un cine de apariencia objetiva, que sirviese de revulsivo." (48)

Tras el desastre comercial de Sonatas, la situación económica de UNINCI se encontraba muy deteriorada, y no podía pensar en películas de gran presupuesto. Bardem piensa en adaptar Young Sánchez -el relato de Ignacio Aldecoa sobre el mundo del boxeo que años más tarde filmaría Mario Camus- pero la sola noticia de que Visconti se disponía a realizar Rocco y sus hermanos le hizo abandonar el proyecto, para que no le acusaran de plagiarlo.

Como finalmente también falla el encargo de la Columbia de adaptar El desprecio de Moravia, y asimismo el proyecto de la Metro de que Bardem dirija una nueva versión de El cartero siempre llama dos veces, de James M. Cain, parece que se retrasa, Bardem tras el estreno de La cornada, obra teatral de Alfonso Sastre, decide hacer una película sobre el mundo de los toros, sobre el que había escrito un guión titulado La fiera y que tenía que interpretar Luis Miguel Dominguín, e incluso estuvo a punto de realizar años antes una película, Los clarines del miedo.

Total, que UNINCI produce A las 5 de la tarde, película española en blanco y negro, sin grandes estrellas, que resulta un buen negocio, económicamente hablando, porque la Metro se encarga de su distribución mundial, pero que pasa sin pena ni gloria, sumiendo a Bardem en la mayor de las perplejidades.

Tampoco la presentación del film en el Festival del Mar del Plata es acogida con entusiasmo, y Bardem, por segunda vez consecutiva y en esta ocasión en un Festival de menor categoría, se queda sin ningún tipo de premio. Incluso el de la mejor película de habla hispana irá a pasar a manos de Lautaro Murúa, en lugar de a las de Bardem.

Nueva crisis de Bardem, que decide finalmente escribir Nunca pasa nada, una historia en la que tenía una extraordinaria confianza.

Pero mientras Bardem escribe su film, le llega a UNINCI la posibilidad de hacer un gran negocio. Durante su estancia en Méjico, Bardem había hablado con Buñuel, y le había dicho que si tenía algún guión que se lo mandara a Madrid.

Viridiana era un guión escrito por el realizador aragonés y el guionista oscense Julio Alejandro. Según me comentó el propio guionista, la película se iba a realizar en México, y el primer guión estaba escrito en "mexicano", pero al decidirse UNINCI a producirla, hubo que cambiar todos los diálogos y reescribirlos en "castellano".

Bardem dice que lo de Viridiana fue "un error patriótico" (49):

"Cometimos un error tonto, que creo que se debió a razones sentimentales. Queríamos hacer una película totalmente española con Buñuel a la cabeza, cuando lo lógico hubiera sido hacer una coproducción que nos hubiera permitido salvarnos de la guerra posterior. Lo cierto es que nadie esperaba que aquello pudiera ocurrir. Buñuel había venido, había hablado con el director general y había aceptado cambiar el final.

Todo el mundo estaba muy contento y Buñuel siguió muy estricta y fielmente el guión. Se inventaba pequeñas cosas durante el rodaje, pero eso no hay director que no lo haga. Recuerdo que la escena de la navaja en forma de crucifijo, nació de que llegó Domingo Dominguín de un viaje por Albacete y se la había comprado." (50)

Mis laboriosas averiguaciones me hacen dudar absolutamente de esta versión. Para empezar, en UNINCI, nadie creía en la película, y los testimonios de Julio Alejandro (51) y Carlos Saura (52) no dejan lugar a dudas. Pero hasta el propio Bardem lo dá a entender en el curso de la entrevista que le hice en 1973:

"Leído, el guión de Viridiana no parece gran cosa." (53)

De mis investigaciones se deduce que la versión más cercana a la realidad es la aportada por Carlos Saura:

"Entonces, UNINCI -la productora donde trabajaba Bardem-, tenía una serie de proyectos importantes, entre ellos Viridiana, y la prioridad era naturalmente para Viridiana, que en aquel momento en la productora pensaban que no tenía ningún interés, que se trataba simplemente de un buen negocio, porque había un productor mejicano que ponía casi todo el dinero." (54)

Sobre el guión de Viridiana, la opinión de Saura era muy diferente a la de Bardem:

"Yo, cuando leí el guión de Viridiana, ya pensé que era fantástico, para mí no había ninguna duda de que iba a ser una película explosiva a nivel español." (55)

El productor mejicano era Gustavo Alatriste, que puso la mayor parte del capital necesario para la producción del film, con la única condición de que la intérprete principal fuese Silvia Pinal, que era su esposa en aquel momento. Y las razones por las que se decidió que el film "administrativamente" fuera español, no fueron de orden sentimental o patriótico, sino simplemente pecuniarias. Como el propio Bardem se ha encargado de explicar, al no existir relaciones diplomáticas, para poder optar a la protección, las coproducciones hispano-mejicanas habrían de ser absolutamente equilibradas. Dado que en el caso de Viridiana no era posible, ya que únicamente la actriz Silvia Pinal era mexicana y todos los técnicos -salvo Luis Buñuel- eran españoles, la única solución si se quería conseguir la protección oficial es que Viridiana fuera una película totalmente española. Además, Buñuel, pese a tener nacionalidad mejicana, pertenecía a la ASDREC con el carnet n°72, lo que le facultaba para poder dirigir películas españolas, pese a que su nacionalidad y su residencia fueran mexicanas.

La historia posterior es de todos conocida. Viridiana no existe legalmente, se la retira retroactivamente el permiso de rodaje y UNINCI acaba desapareciendo bajo la mirada complacida de la Administración, que se dedicó a prohibir sistemáticamente cualquier proyecto presentado por ella.

Nunca pasa nada, es prohibida completamente de la A a la Z:

"No era un problema de forma o de fondo, era una cuestión personal", dice Bardem.

Entonces, surge la posibilidad -estamos en 1962- de trabajar con Eduardo Borrás, escritor español exilado en Argentina y que era productor cinematográfico. Tras estudiar diversas posibilidades, decide rodar Crónica negra, un guión

escrito por Bardem, con Eceiza y Querejeta, pero trasladando la acción de San Sebastián a Mar del Plata.

Así nace Los inocentes, que, tras plantearse la posibilidad de que fuera una película argentina, será finalmente española, después de la intervención de García Escudero.

"Contesto la carta de Bardem desde Buenos Aires, donde está rodando Los inocentes porque aquí se la prohibieron. Se felicita por lo que mi nombramiento va a significar para todos aquellos que vamos segando la misma mies'.

Le contesto que su problema inmediato, el de Los inocentes, está resuelto. Al menos esa puerta, se la he abierto ya." (56)

La película va al Festival de Berlin de 1963, y aunque no obtiene apenas resonancia, Bardem recibe -por cuarta vez- el premio de la crítica.

La situación parece normalizarse de nuevo, y puede rodar Nunca pasa nada, que ahora ha sido autorizada.

La representación española en el Festival de Venecia de 1963, está compuesta por Nunca pasa nada y El verdugo. Esta vez es la película de Berlanga la que desata el escándalo y la que recibe el premio de la Fipresci.

La película en Venecia es muy mal recibida y se la empezó a conocer internacionalmente como Calle menor. Es el fin de una etapa. El punto de inflexión. La película fue un fracaso en toda Europa, y Bardem afirma que le afectó mucho porque la considera su mejor película.

Durante el rodaje de Nunca pasa nada, le ofrecen "un film alimenticio" que se llama Los pianos mecánicos. Acepta inmediatamente porque le interesa para su carrera hacer una película en francés con un reparto internacional.

Los productores -entusiasmados por el film, según afirma Bardem- quieren llevarla al Festival de Cannes de 1965. Bardem trata de convencerles de que no es la película idónea para un festival. Pero no lo consigue:

"Jurídicamente no pude negarme -a partir de entonces, en los contratos pongo que la película puede ir al Festival si yo estoy de acuerdo-, y fue el desastre. Todos salimos perdiendo. Yo el que más. Y ellos, que en lugar de un gran negocio, hicieron un buen negocio. Nunca entendí porqué se ensañaron tanto con ella. Es una película de consumo más." (57)

La película se estrena muy cortada en España y obtiene un gran éxito de público. Sin embargo, Bardem pasa tres años sin trabajar.

Hasta 1968 no puede realizar otro film, una serie B americana, titulada El último día de la guerra, rodada en inglés, aunque figura como coproducción a efectos administrativos.

Bardem, por encargo de Luis Sanz, prepara en 1969 una versión musical de Cómicos, que no llega a hacer. Luego hace otra versión ambientada en los años 30 para que la interprete Sara Montiel.

La película se realiza en 1970 y lleva por título Varietés.

Al año siguiente le encargan una adaptación de la famosa novela de Julio Verne La isla misteriosa. Se trataba de una coproducción con destino a Televisión que habría de durar 6 horas y media y que tenía una segunda unidad dirigida por Henri Colpi.

Comienzan a surgir problemas económicos durante el rodaje y el productor español decidió cortar el film cuando se llevaban rodadas cinco horas de trabajo útil. Se hace una versión para el cine de hora y media, que Bardem desautoriza.

En las pantallas de Francia y de Italia se proyectan sendas versiones diferentes, que obtienen mejor acogida pública que la versión española.

Al año siguiente, en 1972 con guión de Santiago Moncada, Bardem rueda La corrupción de Cris Miller, con Marisol y Jean Seberg como protagonista. La crítica es unánime -mente negativa, pero el film comercialmente funciona bastante bien.

Tres años más tarde, Bardem repite suerte con Marisol, adaptando en esta ocasión una novela de Pedrolo Juego sucio, con la colaboración de Rafael Azcona. La película lleva por título El poder del deseo. La crítica se reafirma en su decepción ante la nueva película de Bardem, y tampoco el público -pese al reclamo de los desnudos de Marisol-, responde de forma masiva.

La muerte de Franco -20 de noviembre de 1975- puede permitir que Bardem lleve a cabo el cine que lleva años defendiendo.

El 3 de abril de 1976 es detenido como integrante de la manifestación proamnistía convocada por Coordinación Democrática y prohibida por Fraga. Se le impone una multa y

como no está dispuesto a pagar, entra en Carabanchel el 6 de abril para cumplir dos meses de arresto sustitutorio.

El 8 de mayo, a las cuatro de la tarde, sale de la cárcel acompañado de Ramón Tamames y Eugenio Triana. Algunos quedan todavía por salir y serán liberados dos días más tarde.

Parece ser que el temor a una grave contestación en el Festival de Cannes, que se inaugura ese mismo día, ha tenido algo que ver con la liberación del realizador español.

Bardem recibe una propuesta de Arte 7 para realizar un film, mientras que su proyecto de Matar al general es aplazado una vez más. Se trata de adaptar un cuento de Sueiro, Solo de moto.

La película se comienza a rodar el 13 de agosto y está protagonizada por Alfredo Landa. Lleva por título El puente.

La película, mal recibida por la crítica española, recibe el primer premio en el Festival de Moscú de 1977.

Dos años más tarde, Bardem lleva a la pantalla con el título de Siete días de enero, la historia de la matanza de los abogados laboristas de Comisiones Obreras en Atocha.

La película es rechazada por el Festival de Cannes en su edición de 1979 y esto provoca la siguiente reacción de Bardem:

"A mí no me interesaría ir a ningún festival en la medida en que la película tuviera asegurada una audiencia. Pero en las coordenadas del cine español, interesa tener una pantalla exterior que contribuya a su difusión. Y esa ha sido la lucha de los años anteriores. Pero también comprendo que esta película, concretamente en Cannes, que es un festival capitalista y brillante, molestase por tener una carga política muy concreta." (58)

La película sí que va al Festival de Moscú y de nuevo Bardem obtiene el Gran Premio, en el Festival de 1979.

La película se exhibe en España -antes de ir a Moscú- con policías en los cines ante el temor a atentados por parte de la extrema derecha, pero no ocurre nada.

En 1982 Bardem realiza una coproducción rumano-búlgara, titulada Advertencia, que es presentada en el Festival de Karlovy-Vary, sin que hasta la fecha haya sido proyectada en España.

NOTAS AL CAPITULO I

- (1)- El cine español en el banquillo, de Antonio Castro, Fernando Torres, Ed. pag. 55
- (2)- Prólogo de Jorge Torras al guión de Cómicos, Aimá, Ed. págs. 6-7.
- (3)- El cine español en el banquillo, pag. 55 op. cit.
- (4)- Cinema 2002, n°65-66. Julio-Agosto 1980, pag. 25
- (5)- Se trataba de Manuel Soto, hijo de Guadalupe y gran aficionado al cine.
- (6)- Debe tratarse de la edición inglesa de 1929 a cargo de Editorial Gollana, o bien de la editada en Londres por Newnws, cuatro años más tarde, ya que la edición americana Film Technique, Film Acting, vio la luz en Nueva York en 1949.
- (7)- The Informer, película realizada en 1935 por John Ford, basada en la novela de Liam O'Flaherty, y considerada como una de las películas más esteticistas entre las realizadas por el director americano.
- (8)- El cine español en el banquillo, pag. 56, op. cit.
- (9)- Carlos Serrano de Osma, profesor de realización en 1er. curso en el IIEC, cofundador con Victoriano López del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y que había realizado ya Abel Sánchez -sobre la obra de Unamuno- Embrujo y La sirena negra, sobre la obra de Pardo Bazán.
- (10)- Confesiones a las cinco de la tarde. Entrevista con Juan Antonio Bardem en Nuestro Cine, n°29, agosto de 1964, pag. 27.
- (11)- Nuestro Cine, n°29, pag. 27, op. cit. (Ibid)
- (12)- Obviamente tenía que ser antes. Posiblemente en el año 47, a comienzos del 48 todo lo más.
- (13)- Nuestro Cine, n°29, pag. 27, op. cit.

- (14)- El cine español en el banquillo, pag. 58, op. cit.
- (15)- Nuestro cine, nº29, pag. 26, op. cit.
- (16)- Ibidem
- (17)- El cine español en el banquillo, pag. 57, op. cit.
- (18)- Frase de Bardem en la entrevista realizada por el autor del presente trabajo en 1973 y no transcrita en el libro El cine español en el banquillo, por considerar que enlazaba solo marginalmente con el sentido general de la entrevista.
- Las cintas grabadas, íntegras, permanecen en mi poder.
- (19)- Se refiere, obviamente, a Sergio M. Eisenstein.
- (20)- Nuestro cine, nº29, pag. 25, op. cit.
- (21)- Nuestro cine, nº29, pag. 29, op. cit.
- (22)- Nuestro cine, nº29, pag. 28, op. cit.
- (23)- Los actores que iban a protagonizar el fil, eran Francisco Rabal y Alicia Altabella.
- (24)- El cine español en el banquillo, pag. 58, op. cit.
- (25)- Nuestro cine, nº29, pags. 29-30, op. cit.
- (26)- El cine español en el banquillo, pag. 58, op. cit.
- (27)- Cinema 2002, nº65-66, pag. 25, op. cit.
- (28)- Cinema 2002, nº65-66, pag. 23, op. cit.
- (29)- Nuestro cine, nº29, pag. 30, op. cit.
- (30)- Nuestro cine, nº29, pag. 31, op. cit.
- (31)- La primera apertura: Diario de un Director General, Jose María Escudero. Planeta Ed. 1978, pag. 25.
- (32)- El cine español en el banquillo, pag. 57, op. cit.
- (33)- El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, Anagrama Ed.1981, pag. 37.
- (34)- Nuestro cine, nº29, pag. 31, op. cit.
- (35)- El cine español en el banquillo, pag. 59, op. cit.
- (36)- Nuestro cine, nº29, pag. 32, op. cit.
- (37)- Nuestro cine, nº29, pags. 33-34, op. cit.
- (38)- Nuestro cine, nº29, pags. 34-35, op. cit.

- (39)- Autobiografía de Federico Sánchez, Jorge Semprúm, Ed. Planeta, 1977, pag. 217.
- (40)- El cine español en el banquillo, pag. 61, op. cit.
- (41)- Nuestro cine, n°29, pag. 35, op. cit.
- (42)- El cine español en el banquillo, pag. 61, op. cit.
- (43)- El cine español en el banquillo, pag. 62, op. cit.
- (44)- Nuestro cine, n°29, pag. 36, op. cit.
- (45)- Nuestro cine, n°29, pags. 36-37, op. cit.
- (46)- Nuestro cine, n°29, pag. 37, op. cit.
- (47)- El cine español en el banquillo, pag. 63, op. cit.
- (48)- Ibidem.
- (49)- Cinema 2002, n°44, octubre de 1978, "Entrevista con Juan Antonio Bardem" realizada por Matías Antolín, pag. 44.
- (50)- El cine español en el banquillo, pag. 64, op. cit.
- (51)- Entrevistas personales con el guionista por el autor de este trabajo.
- (52)- Saura ha repetido esta historia en numerosas ocasiones. Yo he sido testigo de cómo se quejaba por el nulo interés que suscitaba en UNINCI el guión de Buñuel e incluso de la incapacidad de sus dirigentes para entender la película, una vez terminada.
- (53)- El cine español en el banquillo, pag. 64, op. cit.
- (54)- El cine español en el banquillo, pag. 388, op. cit.
- (55)- El cine español en el banquillo, pag. 389, op. cit.
- (56)- La primera apertura. Diario de un Director General, pag. 38, op. cit.
- (57)- El cine español en el banquillo, pags. 66-67, op. cit.
- (58)- Dirigido por, n°63, Antonio Castro, "Entrevista con Juan Antonio Bardem", pag. 54.

CAPITULO II

2.1. Relación con Berlanga

Desde una perspectiva de 1982 no es fácil concebir que Bardem y Berlanga hayan colaborado estrechamente durante algunos años. A mí mismo, que conozco a ambos desde hace más de diez años, me resulta difícil imaginar cómo pudieron trabajar juntos durante algunos años.

Pero es evidente que la perspectiva actual nada tiene que ver con la de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta que es cuando se desarrolla esta colaboración. Por otra parte opino que su actitud actual, la de ambos, con respecto a su colaboración es bastante poco sincera. Desde hace años prácticamente no se dirigen la palabra, aunque en algunos actos públicos pretenden aparentar que son amigos de toda la vida. Pero naturalmente algo se trasluce de la realidad si uno profundiza un poco.

En el Festival de Pesaro de 1977, dedicado al cine español, ambos se atacaron mutuamente, incluso con dureza. Los dos habían sido invitados por el Festival y asistieron a las proyecciones, conferencias y coloquios que tuvieron lugar en la pequeña población italiana.

Aunque los responsables del Certamen prometieron que editarían todo lo que allí se dijo, la verdad es que quedó en promesa incumplida. Grabé la mayor parte de lo que allí se dijo y a esas cintas me referiré con frecuencia. En Pesaro quedó perfectamente claro que las opiniones de Bardem y Berlanga no sólo eran discrepantes, sino hasta incompatibles. Pero si espigamos en declaraciones anteriores -sobre todo de época reciente- veremos que en bastantes ocasiones dejaron traslucir sus diferencias.

Siempre hubo competitividad en Bardem, siempre luchó por ser el mejor, y no parece que este sentimiento tuviera tanta importancia en Berlanga.

Tras el éxito de "Bienvenido..." Bardem afirma en 1964:

"Y se hizo "Bienvenido". Este es otro de los momentos estelares, porque perdí un autobús muy importante. En este mundo nuestro, donde la "mala uva" predomina con evidente fertilidad, cuando dos individuos salen a hacer una película, la primera pregunta que se hace la gente es cuál es el tonto de los dos, cuál es el bueno y quién el malo. Este no es, como alguien decía, el país de "Joselito y Belmonte, sino el país de Joselito o Belmonte". Luego si habíamos hecho juntos una película, y de los dos el uno no hace la siguiente y el otro la realiza y tiene un éxito fabuloso, están claras las cosas: el tonto era yo. Para mí fué un momento muy grave, tanto que tuve que volver a la carrera ..." (59)

En realidad Bardem, nunca perdonó a Berlanga su falta de solidaridad a propósito de "Bienvenido..." Yo supongo que en ese instante se abren las profundas diferencias que les van a separar cada vez más.

Muy posiblemente, Berlanga estaba pensando en Bardem, cuando dice en 1973:

"A mí siempre me ha hecho gracia eso de la solidaridad. Me parece una palabra estúpida, un camelo que no funciona nunca, salvo cuando existe publicidad." (60)

Yo tuve ocasión, en 1973, de preguntar a cada uno de ellos por la época de su colaboración, y cómo se produjo ésta.

La respuesta de Bardem fué:

"El proyecto anterior se tradujo en una posible película a dirigir por Berlanga -que sí había aprobado- y por mí... . Entonces no fué realmente que nos gustara trabajar juntos, sino que no nos quedaba otro remedio." (61)

La contestación de Berlanga, parece menos dolida:

"Mi colaboración con Bardem fué consecuencia natural de -nuestra amistad en la Escuela. Trabajábamos muy bien juntos y nos gustaba mucho charlar de cine. Eisenstein, Pudovkin." (62)

"Sobre este tema, se produjeron muchos malentendidos, porque los críticos creyeron reconocer el testimonio de Bardem en "Esa pareja feliz" cuando resulta que Bardem, se encargaba de la dirección de actores y yo me encargué de toda la parte técnica.

Así la gente se extrañaba de nuestra colaboración cuando -lo cierto es que no tuvo dificultades.

Además eran otros tiempos. Es muy posible que ahora esa colaboración fuese mucho menos viable." (63)

Sin embargo parece que surgieron roces, que el propio Berlanga se encargaría años más tarde de desvelar:

"Mientras atravesamos la casa de Campo, Berlanga nos cuenta una anécdota no registrada en el magnetófono que tiene por protagonista a Bardem y a él. Más adelante en el transcurso de la conversación, el lector podrá comprobar que las relaciones mantenidas entre ellos, se caracterizaron tanto por la complicidad como por la discordia.

El hecho ocurrió a fines de los años 40, cuando ambos cursaban sus estudios en el IIEC. Filmaban unas tomas en exteriores. Bardem se empeñó en rodar unas nubes. Berlanga se opuso aduciendo razones técnicas. Y se pusieron morados a golpes.

Hoy Bardem y Berlanga se ven a menudo, y se besan cuando se saludan." (64)

Sin embargo y esta vez ante el magnetófono, relata con todo lujo de detalles una anécdota que habla bien claro de la rivalidad existente entre los dos colaboradores:

"Fué un asunto sin mayor importancia. Nosotros habíamos acordado distribuirnos el trabajo, dirigir yo la parte técnica y Bardem a los actores, diciendo a todo el mundo, y estando claro entre nosotros que los directores eramos los dos, sin ser uno más que otro.

Un día Juan Antonio estaba hablando con Fernán Gómez en un rincón, mientras yo organizaba un encuadre del rodaje de - aquella película que parodiaba el cine histórico, concretamente, cuando Lola Gaos se echaba por una ventana y era recogida en una manta por dos obreros, ocultos tras el decorado.

Yo les estaba indicando a esos dos obreros dónde tenían - que situarse y, a mi lado, estaba el actor que hacía de director de esa película. Entonces yo les decía: "Ustedes se ponen ahí, y miran hacia aquí, al director". Y repetí, se conoce, varias veces "Miran aquí, al director."

Bardem, que estaba de espaldas, según dijo luego, estaba oyendo eso de "miren aquí, al director", y se le fueron revolviendo las tripas. Cuando lo oyó otra vez, vino hacia - nosotros gritando: "El director soy yo, el director soy yo" Ni siquiera dijo el tío, "el director somos los dos".

Todo se aclaró rápidamente." (65)

Cuando Berlanga cuenta su reciente versión - "que estaba de espaldas, según dijo luego" - en 1981, conoce perfectamente la versión que del mismo hecho ofreciera Bardem 17 años antes. Era ésta:

"Luis y yo comprendimos lo delicado que era el trabajar dos y quedamos en que todas las discusiones las tendríamos en privado, que jamás discutiríamos en público: formaríamos un bloque unido. Primer día de rodaje: empezamos por la primera secuencia. Plano general de la reina con los nobles. Ella

se tira por la ventana. El segundo plano es el punto de vista desde la ventana. Aparece Fernán Gómez, los obreros y entra en campo el actor que hacía de director de la película en cuestión, de espaldas, en escorzo.

Fijado el emplazamiento de la cámara, Luis se encargaba de componer y yo me dedicaba a la 'mise en scène' de los actores.

El se quedó arriba con la cámara y yo me quedé abajo explicando a los actores de qué se trataba. Entonces oí que Luis decía: "Miren al director", y al oír aquello se me revolviéron las tripas, porque era romper el pacto que habíamos establecido; y Luis seguía: "Que miren al director" entonces yo me enfadé mucho, solté un taco y dije "Aquí el director soy yo". Luis, a lo que se refería, el pobre, es a que mirasen al actor que hacía de director de la película; fué una metedura de pata." (66)

La curiosa utilización común de una frase -"se le fueron revolviendo las tripas"- opino que resulta extraordinariamente esclarecedora. Por eso resulta un poco cómico que en el año 80, juntos los dos en la redacción de *Cinema 2002*, tuviera lugar este diálogo:

"Bardem"- La amistad entrañable entre Luis y yo ha, incluso resistido la voluntad maldiciente, durante cuarenta años, de muchos curiosos que han tratado, sin conseguirlo, de que nos peleáramos.

Berlanga- Nos llevamos tan bien, que hasta nos "hostiamos" a veces, como toda pareja que se quiera un poco.

Bardem- Sí, tengo que confesar ahora que he estado a punto de matar varias veces a Luis, en serio, dándole con una silla en la cabeza (se ríe). Pero bueno son cosas de amigos.

Berlanga- Nosotros, no se olvide, somos de las pocas parejas que han dirigido juntos en España. Nos llamaban el Joselito y el Belmonte del cine español." (67)

El hecho de que estaban representando una comedia era muy evidente, sobre todo si algo menos de dos años antes -octubre del 78- Bardem había declarado en una entrevista publicada en la misma revista "Cinema 2002":

"A no sé que valores míos, se unía no sé qué de Luis, y con estas valoraciones se formó el tandem. Finalmente filmamos juntos "Esa pareja feliz".

(Las relaciones de ambos se empañaron bastante, están aún viscosas, y aquí entró en campo un cómplice "off the record".)

"Aquí no se puede ser Joselito y Belmonte, sino Joselito o Belmonte." (68)

Pero vayamos a las razones que en 1947 hicieron posible esta colaboración:

Primeramente un objetivo común: la entrada en la industria, la firme voluntad de hacer cine que anima tanto al madrileño como al valenciano. Por eso este capítulo une voluntariamente inserción en la industria con la colaboración entre ambos.

Después el medio que ambos siguen para lograr hacer cine. El IIEC. Ambos son universitarios y tratan de acceder al cine desde un planteamiento intelectual, prefiriéndolo al planteamiento de escalafón que era el que necesariamente se habría de seguir hasta la aparición del IIEC. Precisamente el Instituto fué el lugar de encuentro de ellos dos, que no se conocían hasta ese momento.

Finalmente, yo señalaría un conocimiento teórico del cine muy superior al de la mayoría, a la vez que una ignorancia - total de la parte artesanal y práctica del cine.

Pero el IIEC, especialmente para Bardem fué de alguna manera el final de un largo camino que habría de recorrer antes de entrar en la industria.

Los datos que poseemos nos permiten suponer que al margen de que, de pequeño, el joven Juan Antonio "encandilado por el mundo mágico de Hollywood simulaba rodajes con sus primas, en los que él hacía de director" (69) la vocación cinematográfica - de Bardem se decanta una vez que ingresó en la Escuela Técnica - Superior de Ingenieros Agrónomos. Esto sucede en 1943 y Bardem - tiene 21 años. Es muy probable que los intentos anteriores por - parte de Bardem -si es que los hubo- de entrar en la industria fué ran radicalmente cortados por su familia y más concretamente por su madre, que no quería de ninguna manera que su hijo fuese "artista".

Con el ingreso aprobado, es más posible que la oposición familiar cediera un tanto, siempre y cuando no abandonase la carrera, que le aseguraba un porvenir desahogado.

Como primer ejercicio Bardem dice haber hecho -para demostrarse a sí mismo que podía servir-, una adaptación de la novela "Nada" de Carmen Laforet. Dado que la opera prima de la novelista barcelonesa se editó por primera vez en 1945 hay que suponer que Bardem escribiera su primer guión en ese mismo año.

Esta es la fecha probable, como hemos señalado, en que intenta que Saénz de Heredia le dé trabajo. La elección del personaje es extraordinariamente curiosa porque es el segundo intento que Bardem hace de trabajar con Saénz de Heredia. Ya antes lo había intentado impersonalmente por medio del concurso para --guionista y ayudante de dirección que convocó Estudios Ballesteros, sin conseguirlo, pero ahora lo hace de forma personal, yendo a entrevistarse con él.

Ciertamente se trataba del más famoso de los realizadores cinematográficos españoles, pero también era el realizador de "Raza", el fascista por excelencia, el primo carnal de José Antonio Primo de Rivera. Es de suponer que al ya miembro del Partido Comunista español, le causara ciertos problemas ir a pedir un favor a esa persona. Como la entrevista no surtió el efecto apetecido Bardem intentará otro camino:

"Bueno, me entero de que hay un departamento de cine en el Ministerio de Agricultura: "Estupendo -pensaba yo-, así se une todo." Entré para hacer un documental. El departamento lo llevaba, y aún lo lleva, con su longevidad, el marqués de Villaalcazar. Figuraros mi entrada allí: podía hacer lo que siempre había soñado, cine documental, manes de Flaherty, Joris Ivens... pero fué, ante todo, un ejercicio de hu

mildad. El marqués de Villaalcázar es un hombre con una gran afición al cine: todo lo hace él, pero cuando digo todo, quiero decir todo... Nada más llegar, lo primero que me preguntó fue: "¿Usted sabe hacer marquetería?... "Entonces yo de marquetería no sabía nada, pero en fin... Fue buena aquella experiencia porque aprendí a manejar un proyector, embobinar y rebobinar y llegué con él hasta cortar y montar el negativo. Me acuerdo que salí con él una vez al campo... nada más que para llevarle la cámara y el trípode... bueno, eso también es experiencia." (70)

Tampoco desalentó a Bardem el fracaso de este camino, y recurrió a Rafael Gil como ya hemos dicho, e incluso a Serrano de Osma y Pedro Lazaga una vez que estaba ya en el IIEC. También los concursos de guiones -bien para Cifesa, o bien para el Sindicato-, fueron caminos que intentó el futuro realizador de lo que podemos deducir que hizo absolutamente todo lo que estuvo en su mano para conseguir entrar en la industria del cine.

Pero lo que a la postre resultó decisivo fué el camino de la IIEC.

2.2.- El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas

Luis Berlanga se preguntaba en Pesaro, por qué y para qué se creó el IIEC. Decía que no lo entendía y que no sirvió a los intereses de la Administración, como se supone que debería de hacerlo.

Bardem añadía que fué incluso contraproducente, ya que en menos de un año todos los alumnos que allí cursaban sus estudios eran antifranquistas.

De nuevo Bardem exagera, o -como parece más probable- le falla sospechosamente la memoria. Resulta difícil de admitir, -y algunos así se lo recordamos en Pesaro- que se diga que personas como Florentino Soria y Agustín Navarro eran en 1948 antifranquistas. Ambos -que escribieron guiones con Bardem y Berlanga- han tenido una trayectoria bastante explícita a lo largo de su vida.

En el capítulo anterior se recordaba que el guión de "Cerro de ira" se escribió en la Presidencia de Gobierno, donde Florentino Soria tenía su despacho como redactor de "Africa". Soria, colaborador de García Escudero, fué Subdirector General de Cine, durante la segunda estancia del actual General Jurídico del Aire, en la Dirección General de Cinematografía, y posteriormente Director de la Filmoteca, cargo que sigue ostentando en la actualidad, además de haber sido funcionario del Ministerio toda la vida, y haber formado parte de la Junta de Calificación y Censura.

El mayor éxito de Agustín Navarro es un film realizado en 1959 "Quince bajo la lona".

El primer embrión de lo que más tarde sería el IIEC hay que buscarlo en una revista llamada "Cine experimental" dirigida por Victoriano López, -que desde 1940 era jefe de la sección de materias primas de la llamada Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, e ingeniero industrial de profesión-, y que hizo su aparición en 1944.

El puesto tenía su importancia ya que entre sus competencias, se encontraba la de suministrar película virgen a la producción, y este material era extraordinariamente escaso en la época.

No es extraño pues, que Victoriano López fuera una persona tan adulada como temida por los productores españoles.

Los que integraban el equipo de redacción de "Cine experimental" -entre los que cabe señalar a Carlos Serrano de Osma, José López Clemente, Fernández Encinas, Dorrel, Escudero- tenían una tertulia en un café de la calle de Alcalá llamado "La Elipa" al que con frecuencia acudía también Luis Gómez Mesa.

En la tertulia de "La Elipa" es donde se empieza a hablar por primera vez de la posibilidad de fundar un instituto - de cine, una especie de Centro de Formación Profesional.

Victoriano López toma el proyecto en sus manos, y rápidamente se ponen de acuerdo en que el modelo a imitar ha de ser el Centro Sperimentale de la capital italiana.

Victoriano López y Fdez-Encinas, como eran profesores de la Escuela de Ingenieros Industriales, son los que quedan encargados de preparar una especie de proyecto que habría de ser enviado al Ministerio.

Las buenas relaciones de Victoriano López con Gabriel García Espina -Director General de Cinematografía y Teatro de 1946 a 1951- hicieron que el proyecto fuese acogido con buenos ojos y que unos meses después naciera el IIEC.

Conviene resaltar, pues, que el IIEC es una iniciativa privada que es aceptada por la Administración, en modo alguno una iniciativa oficial, para conseguir directores que hicieran el cine que le interesaba a la Administración.

La dirección del IIEC es confiada a Victoriano López -que permanecerá nueve años en el cargo- y tan clara es su ligazón a su primer director -conocido militante de Acción Católica- que como no tenían local propio, las clases se dan en la Escuela de Ingenieros Industriales de la que Victoriano López es profesor.

Es igualmente destacable que al frente de la Escuela no están los profesionales, sino los teóricos. El único con experiencia cinematográfica del profesorado inicial del IIEC, es Carlos Serrano de Osma, que ha realizado un único film, y que es mucho más conocido como crítico y como teórico que como realizador profesional.

El propio Serrano de Osma opinaba así:

"Teníamos un esquema de programas que era lo más teórico que se pueda uno imaginar. El alumno tenía que aguardar dos años antes de tocar una cámara." (71)

Pero las características del IIEC, iban pronto a dar resultado.

Ante la sorpresa general se presentaron a la primera convocatoria oficial en 1947 más de 100 alumnos, que tenían lo - que se podría denominar una inquietud cultural por el cine. La gente que entra tiene casi toda ella una formación intelectual y mayoritariamente universitaria. Unos como Bardem -los menos- procedentes de carreras de Ciencias. Otros -como Berlanga- de facultades de Letras. (72)

Pero se encontraron allí y comenzaron a intercambiar opiniones.

Uno de los aspectos más positivos que ha tenido la EOC que yo conocí (73) era el de servir de lugar de encuentro a personas que poseían inquietudes parecidas. Se aprendía tanto - por el contacto entre los alumnos, como en las clases con los - profesores.

Esta era igualmente la opinión de personas a las - que interrogué sobre el tema y que pertenecieron a las primeras promociones del IIEC.

Las dos condiciones que eran precisas para entrar en dirección -tener acabado el Bachillerato y el exámen de grado, y ser mayor de 21 años- significaba que la gente que entraba era relativamente madura, intelectual y personalmente, y que poseía un mínimo de estudios que posibilitaban un acercamiento intelectual y cultural al cine.

Lógicamente, con estos planteamientos los alumnos de la IIEC, coincidieron inmediatamente en su rechazo al cine espa - ñol imperante, que intelectualmente era ínfimo. Pero un rechazo - del cine español dominante no significaba en absoluto -como Bar - dem trata de decir- que coincidieran también en su rechazo al - franquismo.

Se creó en consecuencia, un clima abiertamente hostil a las películas de época, históricas, grandilocuentes, -en defini- tiva al cine que hacía Cifesa, y que tenía en Juan de Orduña su má ximo exponente- que era compartido por falangistas, católicos, li- berales y comunistas.

Como luego ocurriera en las Conversaciones de Salamanca, todos coincidían en que el enemigo era común, aunque para cada

grupo, por razones diferentes, y esa coincidencia de principio tenía mucha más importancia que las posibles discrepancias que se habrían de presentar a la hora de elegir el cine que debía sustituir al que todos consideraban pernicioso y caduco.

A partir de estos supuestos, resulta extraordinariamente congruente que en "Esa pareja feliz" el primer largometraje de Bardem y Berlanga, film en el que las aristas críticas están cuidadosamente limadas, lo único que es atacado con virulencia - será precisamente ese cine histórico, falso, de cartón piedra, "tan alejado de la realidad nacional" en palabras de Juan Antonio Bardem.

La creación del IIEC levantó inmensas suspicacias, como lo prueba el testimonio de José María Escudero:

"Se creó a contrapelo del ambiente. No se entendía que hiciera falta, como no se entendió en su momento que hiciesen falta las escuelas de periodismo. Se temía que los que sa - liesen del Instituto, saturados de puritanismo artístico, desconociesen las complejas exigencias del cine y no pudiesen adquirir el sentido de responsabilidad del buen profesional. Se mantenía, que en todo caso, sostenerlo sería cosa del Estado, como si la verdad no fuese que ningún centro de enseñanza debe ser cosa exclusiva del Estado, sino tam - bién de la sociedad, sin cuya asistencia, aquellos acaban, fatalmente, convirtiéndose en simples parásitos burocráticos, sin savia ni vida verdadera." (74)

Pero estas suspicacias aparecieron tanto en el seno de la Administración, -"Que razón había para destinar 100.000 pts. en 1947 en subvencionar un centro sin ninguna utilidad práctica"- como en el de la Industria.

La Industria siempre vió a los alumnos del Instituto como potenciales rivales, peligrosos a causa de una formación intelectual de la que ellos carecían, cerrando filas en defensa de sus profesionales y realizando un boicot más o menos tácito, con los titulados que salían de sus aulas.

Sus primeros trabajos eran de la mano de profesores como Serrano de Osma, y el mismo nos explica las razones:

"Los productores nos buscaban a los que colaborábamos con Victoriano López, porque él les podía resolver en un momento dado, el problema de la escasez de película virgen." (75)

El enfrentamiento entre la industria y el IIEC es tan claro que los alumnos del centro, cuando en 1959 piden la destitución de Cano Lechuga y la presencia de Saénz de Heredia como director del Instituto, argumentan precisamente que Saénz de Heredia, permitiría esa incorporación e integración en la industria.

Finalmente unos cuantos datos, nos mostrarán la magnitud del enfrentamiento.

En el período que va de 1947 a 1961 se incorporan a la industria los siguientes titulados del Instituto:

Dirección: Berlanga, Maesso, Zabálza y Saura (cuatro)
Bardem no es titulado.

Producción: (cuatro) José María Ramos, Miguel Angel Martín Proharám, Molinonuevo y Torres.

Directores de Fotografía: (uno) Juan Julio Baena Alvarez.

El panorama puede completarse señalando que los presuntos financiadores de "El cielo no está lejos" eran alumnos del instituto, que Altamira está constituida fundamentalmente por alumnos y ex-alumnos del IIEC, y que "Esa pareja feliz" lleva como jefes de producción a José María Ramos y Miguel Angel Martín Proharám.

Resulta pues evidente que el camino entre el Instituto y la Industria está cortocircuitado. Pero es que además los alumnos del Instituto -que generalmente gozaban de tribunas, en la prensa -más o menos- especializada del momento- con toda lógica y razón atacaban el cine español imperante y propugnaban otro cine, más cotidiano, más realista. Esta crítica fué sentida por la industria como una agresión que justificaba su negativa a permitir que sus autores se incorporaran a sus filas.

Un panorama de estas características, invitaba a unificar esfuerzos y es lógico por tanto que posibilitara -y quizá de algún modo forzara- la colaboración entre Bardem y Berlanga.

2.3.-Modalidades de esa colaboración

Todo parece indicar que Bardem era el "hombre fuerte" de la pareja.

Quizá por temperamento, quizá por tener las ideas más claras, quizá por su mayor capacidad de trabajo, o muy probablemente por una mezcla de todo lo que antecede.

En lo que respecta a los guiones, se afirmó que éstos se hacían en colaboración aunque alguna declaración de Bardem deje una sombra de duda sobre el tema:

"Mientras tanto yo había escrito, solo -en realidad como siempre- el guión de "Cómicos". (76)

Lo único que se puede asegurar es que se conocen al menos dos guiones que Bardem escribiera solo durante este período: "El cielo no está lejos" y "Cómicos", mientras que no existe constancia de ningún guión firmado únicamente por Berlanga durante el tiempo que duró su colaboración.

Una vez que se plantea en serio la posibilidad de colaborar -Altamira está dispuesta a producir un film- se produce un pacto entre los dos hombres que Bardem resume así:

"Teníamos el esquema siguiente. La primera película la dirijo yo, y tú vas de ayudante, y la segunda al revés." (77)

El orden de prioridades -que me parece muy significativo, y corrobora mi impresión de que era Bardem el que en última instancia tomaba las decisiones- tuvo que modificarse con una circunstancia inesperada, que arruinó todas las previsiones.

Juan Antonio Bardem es suspendido en su práctica de fin de carrera, mientras que Berlanga es aprobado, y supongo que ante la tesitura de invertir el orden de prioridades como sugerirán los productores -primera película de Berlanga con Bardem de ayudante- Juan Antonio decidió que no quedaba más remedio que compartir la dirección.

En lo referente al guión parece que la colaboración era mucho más cómoda. De todas formas los recuerdos de uno y de otro respecto a la gestación del film difieren en algunos puntos significativos. Bardem decía:

"Así que al cabo de un año empezamos e hicimos una versión mucho más desenfadada de la "Pareja feliz". Inicialmente estaba apoyada, deliberadamente, en tres películas, tenía que ser como "Antoine et Antoinette", de Jacques Becker, como "De hoy en adelante", de John Berry, y como "Soledad" de Paul Fejos. Pero esto fué deliberado desde el principio: quiero decir que cuando uno va a hacer su cine se levanta de entre toneladas de películas e influencias una admiración real por ciertas cosas. O sea, que cuando yo veo "De hoy en adelante" me gusta -ese toque sentimental de las cosas, la manera de contar una peripecia humana; con la "Soledad" de Paul Fejos me ocurre igual. Recordaba vagamente haberla vista, conocía la historia y me quedaba un último perfume de la película. "Antoine et Antoinette" tuvimos la posibilidad de verla por entonces y tenía esa frescura... Así que decidimos hacer una cosa de ese tipo; esto no es copiar, sino que es un gesto de veneración al cine, un estado de humildad si quereis . Es, tal vez, para asegurarse uno mismo de qué es lo que se quiere hacer." (78)

Berlangua es quizá menos preciso:

"Juan Antonio y yo decíamos que esta película la habíamos hecho a partir de dos grandes iluminaciones, una no cinematográfica, el sainete de Arniches, y la otra una película de Jacques Becker que nos había impresionado mucho, "Antoine et Antoinette". Pero la realidad es que el porcentaje mayor de cine consumido por nosotros era de cine americano". (79)

De estos testimonios cabe deducir varias cosas:

- 1) El plantearse películas con referencia a otras películas, -aunque en aquel momento pudiera ser común a ambos- la trayectoria posterior de cada uno ha demostrado que es mucho más circunstancial y persistente en Bardem -hasta el extremo que le ha valido reiteradas acusaciones de plagiarlo-.
- 2) La película que sirvió de modelo fue "Antoine et Antoinette" de Jacques Becker (80) que fueron a ver juntos en varias ocasiones para utilizarla como base.
- 3) "De hoy en adelante" (81) es un tipo de comedia realista sentimental que se acerca más a los gustos de Bardem, que a los de Berlangua, que confesaba sus preferencias por las comedias de Capra.
- 4) Es más que probable que "Soledad" de Paul Fejos (82) ni siquiera la hubiera visto Berlangua, dado que era una película muy antigua.

5) Arniches ha sido utilizado posteriormente por los dos. "Calle Mayor" se basa en una obra de Carlos Arniches. El sainete, creo que está presente mucho más en Berlanga que en Bardem.

El guión era extraordinariamente preciso, como confirma Berlanga:

"Esa pareja feliz" está hecha a tiralíneas. Dibujamos hasta la planta de los decorados. Estábamos influidos por Carlos Serrano de Osma, profesor nuestro en el IIEC, cuyos guiones eran de un detallismo total" (83).

Respecto al sistema que siguieron a la hora de distribuir funciones, ya ha quedado claro que Bardem se encargaba de la dirección de actores y Berlanga de la composición del encuadre. Pero durante mucho tiempo ha existido cierto confusio-

nismo que parece haber dejado algún resquemor en Berlanga:

"Por ejemplo, a nivel técnico, siempre se ha dicho luego, que Juan Antonio era más el técnico, quien conocía más el cine. Yo rechazo esto y lo puedo demostrar diciendo que cuando dirigimos juntos, pasó al revés. En "Esa pareja feliz" él hacía la dirección de actores, los diálogos y todo eso, y yo llevaba a cabo lo que se suponía que era la dirección técnica. También ha habido otras diferencias como las ideológicas, es decir el hacer cine con soluciones, dentro del contexto ideológico de Juan Antonio. O un cine sin soluciones como puede ser el mío. Es decir, mi cine está dentro de un contexto anarcoide, y el de Juan Antonio, no." (84)

La perspectiva de los años ha decantado la postura de los realizadores. Bardem decía en 1964:

"Entonces, si algún impacto tuvo "Esa pareja feliz" fue el tener una frescura, una espontaneidad y demostraba una cosa que estaba al alcance de todos: era un neorrealismo muy "sui generis" muy filtrado, pero al mismo tiempo, era muy directo, muy de verdad. No esábamos acostumbrados a ver ésto. Verdaderamente el único acercamiento a la realidad española, que se había hecho después de la guerra civil era "Surcos" de Nieves Conde, que es una película absolutamente válida, en muchos sentidos, aún hoy."

(85)

Berlanga -en 1981- parece estar menos conforme con el resultado final y sus objeciones se centran en el desenlace:

"Nos pasamos a la hora de pedir extras y eso propició un final espantoso. Lo lógico hubiera sido mandar todo aquello a la mierda, irse a casa dispuestos a no volver a hacer caso de las soluciones mágicas, y comenzar desde ellos mismos.

En la película hay cosas que Bardem no firmaría y otras que no firmaría yo. Lo que puede haber de toma de conciencia -horrible palabra- de los personajes, está un poco en relación con la toma de conciencia política de Juan Antonio. Es un final, donde, desde mi posición, hay esta pequeña concesión, pero el caso es que allí, ya surge una constante de todas mis películas: el personaje que arranca de una situación social, moral, biológica, equis, acaba al final, en la misma situación, o en otra peor, a

pesar de haber tenido, en el intermedio, la posibilidad de mejorar, sea por aportes mágicos, o por su propio es fuerzo. En mis películas hay siempre una miserabilización final del personaje. Mis personajes nunca consiguen mejorar su posición." (86)

La gestación del guión "Bienvenido..." fue mucho más complicada. Si en el caso de "Esa pareja feliz" hubo una modificación del primitivo guión para quitarle amargura y hacerle más fácilmente digerible, el de "Bienvenido" pasó por numerosas fases intermedias antes de llegar a rodarse.

Como Uninci -vía Muñoz Suay- les pide, un guión sin especificar, lo primero que le entregan es una sinopsis conjunta de un drama rural, al estilo del cine del Indio Fernández, admirado por ambos en aquella época, pero que para Berlanga tenía la categoría de ídolo. Los productores entonces les sugirieron que trataran de hacer algo más divertido.

Al parecer, y sobre un mismo tema -el de los incidentes surgidos en un pueblo que vive fundamentalmente de sus viñedos, cuando la casa americana de Coca-Cola decide inaugurar una fábrica allí- Bardem hizo un tratamiento dramático y Berlanga uno cómico. Ninguno de los dos pareció convencer a los productores, que llegaron a un acuerdo final, sobre una base perfectamente especificada de: película cómica, que transcurriera en Andalucía y que tuviera como protagonista a Lolita Sevilla, que había estado a punto de serlo de la única película que Uninci había producido hasta el momento "Los cuentos de la Alhambra" (87), pero que finalmente protagonizó Carmen Sevilla.

Entonces el poema que Bardem había hecho contra la Coca-Cola y el artículo que había leído en Time Magazine, que sirviera de base a la primera sinopsis, es sustituido por la historia de un pueblo que soporta una invasión a base de ha lagar y festejar a los invasores, o dicho de otra forma, una nueva versión de "La kermesse heróica" (88)

Más tarde a esta primera referencia cinematográfica, se uniría otra que sería "Pasaporte a Pimlico" (89) de cuya conjunción nace el espíritu de "Bienvenido".

De nuevo nos encontramos con referencias fílmicas, como en el caso de "Esa pareja feliz", pero mientras ésta será la última vez que se podrán argumentar al hablar de la obra de Berlanga, seguiremos encontrándolas al referirnos a Bardem.

Un tercer nombre, Miguel Mihura, colabora con el film, y se incorpora una vez que Bardem y Berlanga tienen terminado el guión, y con el acuerdo de ambos, pule los diálogos y escribe las letras de las canciones, si hacemos caso a la versión ofrecida por Berlanga.

Al margen de la expulsión de Bardem de UNINCI y las consecuencias que entrañó en la realización del film, ya suficientemente explicadas en el capítulo anterior, quizá convenga decir que Bardem, a juzgar por sus declaraciones, tenía una extraordinaria confianza en el guión, lo que induce a pensar que lo consideraba como suyo.

"Tenía una absoluta confianza en el guión, que sigue siendo de gran interés, muy válido, muy gracioso y - que está lleno de cosas: tiene algo en el fondo." (90)

Nueve años antes Bardem, sin embargo parecía tener algunos reproches que hacer al film, o al menos así se expresó en la Universidad de Salamanca:

"Todo el cine español, desde este punto de vista, tiene un nombre: cine escapista. Y esto se da en todas nue - tras películas, nuestras mejores películas. "Surcos" escapa al darnos una explicación virgiliana del éxodo campesino a la ciudad (91).

Si hay un éxodo, habrá una razón. "Surcos" no la busca, escapa. "Bienvenido, Mr. Marshall" escapa en otra medida a la fantasía. Allí los americanos pasan de largo, pero en realidad no han pasado." (92)

Si entramos en el juego de suponer cual pudo ser la aportación de cada uno, podemos llegar -sin arriesgar demasiado- a las siguientes conclusiones:

- La idea de hacer una película contra los americanos, -recor demos que la época de la guerra fría y de la guerra de Cor - rea- debe de proceder de Bardem, así como todo lo referente al Comité de Actividades Antiamericanas.
- La secuencia de los sombreros de homenaje a Pudovkin hay que atribuírsela a Bardem. En mi opinión Berlanga no juega del todo limpio cuando afirma:

"No sé si estaba pensada ya desde el guión o si me la inventé en el rodaje. Juan Antonio diría que ya estaba en el guión, je, je." (93)

El "plano Pudovkin" (94) como se le conocía en el guión, estaba pensado desde el principio, lo que no supone descartar la participación de Berlanga, pero si ésta existe, es desde luego en el guión.

De todas formas la veneración que Bardem sentía por Pudovkin, hace suponer razonablemente que fuera una idea -suya.

- Finalmente la ambivalencia del final, que por un lado, habla de esperanza y de sol, y por el otro pregunta "¿Quién no cree en los Reyes Magos?" es más que probable que se deba precisamente a las diferentes concepciones ideológicas de Bardem y Berlanga.

La solución de trabajar y salir de los problemas de su propio esfuerzo, y sobre todo, que el pueblo entero colabore solidariamente en los gastos ocasionados, lleva muy reconociblemente la firma de Bardem.

La alusión a "Quién no cree en los Reyes Magos" prefigurando el ternurismo de "Calabuch" puede deberse a Berlanga. Al menos esto es lo que cabe deducir de alguna de sus declaraciones:

"La solidaridad como método de solución de los problemas colectivos, es una cuestión que yo no asumo del todo, porque nunca he creído mucho en la solidaridad.

Tened en cuenta que el guión está escrito en colaboración con Bardem, que es un hombre que cree en la generosidad, en la concienciación colectiva, en la solidaridad. Yo creo poco, aunque me gustaría creer.

En las películas escritas con gente ideológicamente más próximas a mí, como puede ser Azcona, no se aprecia ninguna confianza en la solidaridad, ni en las tomas de conciencia, ni en las soluciones." (95)

Finalmente al ser interrogado sobre la coexistencia de la solución realista -la solidaridad- y la mágica -los Reyes Magos- la respuesta del realizador valenciano fue esta:

"Lo que quiere decir que Bardem y yo volvimos a quedar empatados." (96)

La utilización de esta terminología competitiva, no excesivamente frecuente en Berlanga, insinúa la existencia, ya en esta época de diferencias profundas que llevaban a que unas veces predominase uno sobre el otro y en otras ocasiones, llegaran a un compromiso o "empataran".

Tras Cannes, las relaciones debieron de estar mucho peor, y la colaboración de Bardem en "Novio a la vista" sólo se explica porque el contrato con Perojo incluía a los -

dos en lo relativo al guión, pero no en la dirección. La participación de Bardem en la historia de Neville no debió de ser muy importante, y el tono con que se refiere al film, no deja lugar a dudas:

"Andaba buscando un tema, y no sé por qué le dió por contar la historia de los "quince añitos" de Neville. Ahí participé solamente en la escritura del guión, que luego él reelaboró con Colina, me parece." (97)

Y este fué el final de la colaboración. Una buena prueba de ello, es que cuando Bardem funda "Objetivo" no cuenta para nada con la persona que cuatro años atrás llevaba con él, una sección de cine, en la que los dos firmaban de igual manera. Hay una anécdota, curiosa y significativa que Berlanga refiere en 1981:

"Juan Antonio y yo escribíamos unos artículos en una revista de cine y sin habernos puesto de acuerdo, firmábamos los dos con una B y un punto (B.). Uno de estos artículos era un ataque feroz contra Orduña, y su autor era Bardem. Sin embargo fui yo quién recibió las hostias porque un día, Orduña, me paró en la calle y me echó una bronca tremenda "¿Como has podido escribir estas cosas contra mí... Sí, que ya me ha dicho Bardem que lo has escrito tú". O sea el ladino de Juan Antonio, que encima era más amigo de Orduña que yo, me pasó el muerto, sin comerlo ni beberlo. Por cierto que por firmar B., Bardem cobraba también mis artículos, diciendo que eran de él." (98)

También es muy posible, que además de la cuestión personal, influyeran razones políticas, a la hora de prescindir de Berlanga en "Objetivo".

Berlanga conocía las ideas políticas de Bardem, y parece ser que incluso sufrió diversos y reiterados intentos de catequización. Este diálogo lo pone de relieve:

"Berlanga.- Claro que sabía que Bardem era del Partido Comunista, del todo, y además junto a un entrañable amigo, que luego murió en un accidente de tren, Cirilo Benítez, también comunista, quisieron convencerme de que yo igualmente lo fuera.

Bardem.- Os voy a contar una anécdota. Yo daba entonces en mi casa, clases de matemáticas, como profesor. Allí había una pizarra y recuerdo una tarde que vino a buscarme Luis para dar un paseo, que Cirilo y yo -sobre todo Cirilo- intentó explicarle sobre la pizarra los fundamentos del marxismo.

Berlanga.- Pero chico, a mí no me entraban. Quizás por burro, no por resistencia.

Bardem.- Era una resistencia, imposible de dominar racionalmente." (99)

Quizá el fracaso de Bardem para conseguir que Berlanga entrara en el PCE fué determinante para su no inclusión en el equipo de redacción de "Objetivo".

Existió otro tipo de colaboración, en el que al parecer la influencia fué inversa, ya que Berlanga convenció a Bardem, para que escribiera poesía y los dos llegaron a presentarse -sin excesivo éxito- al premio Adonais.

El libro de Berlanga se llamaba "Poesías al gusto de MB" y el de Bardem incluía un poema titulado "Ojo mágico de Sergio M. Eisenstein" inspirado en la secuencia de las escaleras de Odessa del "Acorazado Potemkin".

NOTAS AL CAPITULO II

- (59) Nuestro cine, nº 29, págs. 31-32, op.cit.
- (60) El cine español en el banquillo, pág. 74, op.cit.
- (61) El cine español en el banquillo, págs. 58-59, op.cit.
- (62) Recuerdo que ninguno de los dos había visto un sólo film de ambos realizadores.
- (63) El cine español en el banquillo, pág. 75, op.cit.
- (64) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, pág. 18, op.cit.
- (65) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, pág. 38, op.cit.
- (66) Nuestro cine, nº 29, págs. 30-31, op.cit.
- (67) Cinema 2002, nº 65-66, pág. 26, op.cit.
- (68) Cinema 2002, nº 44, pág. 44, op.cit.
- (69) El cine español en el banquillo, pág. 56, op.cit.
- (70) Nuestro cine, nº 29, pág. 26, op.cit.
- (71) El cine español en el banquillo, pág. 408, op.cit.
- (72) Berlanga dice que se matriculó en Valencia en Filosofía y Letras para poder jugar en el equipo de fútbol.

- (73) Que comprende desde el año 67 al 70.
- (74) Una política para el cine español, José María Escudero, Editora Nacional, pág. 30.
- (75) El cine español en el banquillo, pág. 406, op.cit.
- (76) Declaraciones de Juan Antonio Bardem al autor de este estudio, y recogidas en magnetofón.
- (77) Nuestro cine, nº 29, pág. 30, op.cit.
- (78) Ibid.
- (79) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, págs. 32-33, op.cit.
- (80) Realizada en 1948 por el extraordinario realizador francés, en España se estrenó con el título de "Se escapó la suerte"
- (81) Película americana realizada en 1945 por John Berry, protagonizada por Joan Fontaine y Mark Stevens.
- (82) Película realizada en 1928 en EEUU por el húngaro Paul Fejos y cuyo título original es "Lonesome".
- (83) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, pág. 34, op.cit.
- (84) Cinema 2002, nº 65-66, pág. 26, op.cit.

- (85) Nuestro cine, nº 29, pág. 30, op.cit.
- (86) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, pág. 36, op.cit.
- (87) Realizada en 1950 por Florian Rey.
- (88) Película realizada en 1935 por Jacques Feyder, con el título original de "La kermese heróique".
- (89) Película inglesa realizada en 1949 por Henry Cornelius bajo el título original de "Passport to Pimlico".
- (90) Nuestro cine, nº 29, pág. 32, op.cit.
- (91) Bardem debía ignorar en aquellos momentos que esa solución fué impuesta por la censura, ya que en el guión original, la protagonista salta del tren y vuelve a la ciudad.
- (92) Informe sobre la situación actual de Nuestra Cinematografía ponencia de Juan Antonio Bardem en las Conversaciones de Salamanca, Mayo 1955.
- (93) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, pág. 42, op.cit.
- (94) Muñoz Suay confirma que el plano 389 del guión se llamaba plano Pudovkin.
- (95) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, pág. 46, op.cit.
- (96) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga, pág. 48, op.cit.

- (97) Nuestro cine, nº 29, pág. 32, op.cit.
- (98) El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga,
pág. 29, op.cit.
- (99) Cinema 2002, nº 65-66, págs. 26-27, op.cit.

CAPITULO III

3.1. Un hombre de cine en el PCE

Si ninguna obra puede ser cabalmente comprendida sin tener en cuenta el entorno sociopolítico - en que se desarrolla, mucho menos lo será la obra de Bardem, puesto que está realizada por un militante de un partido político clandestino, y esa situación se prolongará - por espacio de 26 años y 17 películas.

Resulta, pues, de extraordinaria importancia analizar la interrelación que existe entre la obra de Bardem, la historia de la postguerra y los avatares del Partido Comunista de España. (100)

Se hace imprescindible una primera precisión: Bardem era de los comunistas que vivían en el país, lo cual tendría una influencia decisiva a la hora de analizar el comportamiento del militante obligado a convivir con los sustentadores de la dictadura.

Además existen declaraciones rotundas del propio Bardem sobre este tema, como la absolutamente explícita que hizo en Pésaro:

"Todo el cine que he hecho como autor o como trabajador de cine, ha ido unido de forma solidaria con mi trabajo en el partido y con mi lucha política dentro de él." (101)

Esto nos obliga a hacer una historia paralela del Partido Comunista, en relación con la vida de Bardem y los sucesos políticos más importantes de la postguerra española, y, sobre todo, estudiar las interrelaciones que se establecen entre ellas.

Juan Antonio Bardem nace tres años - después que Vicente Gaos, un año después que Carmen Lafo^{re} - ret, dos años después que Miguel Delibes.

En el año de su nacimiento se publi - can España Invertebrada de Ortega y Gasset y Andanzas y visiones españolas de Miguel de Unamuno.

Estos datos sirven un poco de pórtico a lo que sigue. Se trata de encuadrar a Bardem dentro de su generación y que ello nos pueda servir de referencia en algunas ocasiones.

Aún cuando supone -y soy consciente- un peligroso salto mortal, ya que Bardem tiene 17 años en - 1939, al concluir la guerra civil española, voy a referirme exclusivamente a lo ocurrido en el PCE, tras la derrota en - la guerra civil.

Naturalmente voy a obviar, en lo posible, todo lo que pueda existir de pequeña historia, para cen - trarme únicamente en la actuación pública del PCE y en las - razones que determinaron esa actuación pública.

Con el triunfo de Franco en la guerra civil, la plana mayor del PCE acaba coincidiendo en Moscú. - Como es preceptivo en estos casos, hubo una serie de reuñio-

nes para explicar las razones que llevaron a que se perdiera la guerra civil. En la primavera de 1939 estas reuniones tienen lugar, pero no hay constancia escrita de sus conclusiones. Unicamente Dolores Ibárruri afirma en su autobiografía El único camino, lo siguiente:

"De una forma general en la propaganda comunista no se ha prestado atención al papel que la organización masónica ha jugado de una forma - abierta o secreta en muchos de los acontecimientos políticos de nuestros días (...) Los masones exigieron el desplazamiento de los representantes obreros (leáse comunistas) del gobierno, y tejieron con los hilos invisibles de los extranjeros el bloque de la capitulación." (102)

Pocos meses mas tarde, la firma del tratado de amistad ruso-alemán que tiene lugar el 23 de agosto de 1939 entre Ribbentrop y Molotov, hizo que el PCE quedara congelado. Como prueba de buena voluntad la Internacional Comunista había dado orden de que al hablar de España, para no molestar al entonces aliado nazi, se hablase de Estado franquista, y no de Estado fascista.

En el interior, el primer intento de reorganización del PCE se lleva a cabo en Madrid en julio de 1939, por medio de un militante de las Juventudes Socialistas Unificadas llamado Roberto Conesa, que era confidente de la policía. Organizó el Socorro Rojo y tras denunciarle a la policía, el 5 de agosto fueron fusiladas trece mujeres comprendidas entre los 18 y los 21 años. Dentro de la historia del PCE, estas trece víctimas -según relata el periodista cominista Gregorio Morán- se conocen como las "trece rosas".

(103)

La publicidad del pacto nazi-soviético, dejó perplejo igualmente al militante del interior, que por - imprevisión de los dirigentes (104) se había quedado sin la - más pequeña infraestructura, dentro del país.

Pero con la invasión de la URSS por el ejercito alemán, el 22 de junio de 1941 el PCE volvió a dar - señales de existencia tanto en el interior como en el exte - rior.

En Francia, Jesús Monzón y Gabriel Leon Trilla trataron de reorganizar el partido y de encuadrar a - sus militantes en la resistencia francesa.

En el interior, Cazorla, Buero Vallejo y Heriberto Quiñones fueron los encargados de la reorganización. Los tres fueron detenidos y condenados a muerte y únicamente a Buero Vallejo le fué conmutada la pena.

Hasta la llegada de Trilla a Madrid a - finales de 1943 no comienza a editarse con cierta regularidad Mundo Obrero.

En Moscú, la Internacional Comunista re - dacta un manifiesto, en que con el fin de evitar que España - entrase en la guerra al lado de Hitler, propone la formación de un gobierno de unión nacional, en el que entrarían a for - mar parte los falangistas y cualquier grupo reaccionario -CE-DA- que estuviera a favor de la neutralidad de España en la - guerra.

La nueva consigna se hace pública en agosto de 1941, pero en la situación de terrible represión española, Quiñones -que acusaba a los dirigentes de haber traicionado al pueblo al huir- no hizo el menor caso.

Con el desembarco de Normandía la guerra está perdida para Alemania y el viejo proyecto de la Unión Nacional, cambia su primitivo objetivo por el de lograr el derrocamiento de Franco.

Pero en noviembre de 1943 los socialistas y republicanos, excluyendo a los comunistas, habían formado en México, la Junta Española de Liberación que trataba de negociar con los aliados la sustitución de Franco.

En España estaban en conversaciones, cenetistas, socialistas, republicanos y militantes del POUM para crear la Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas.

El PCE estaba aislado; excluido tanto de la Junta, como de la Alianza, trató de dar efectividad a la Unión Nacional y aprovechando que en las unidades de la resistencia francesa había una gran cantidad de españoles, en octubre de 1944 deciden invadir España por tres lugares: País Vasco, Navarra y Valle de Arán, en la seguridad de que el pueblo se alzaría en armas contra Franco a la vista de los guerrilleros.

Las dos primeras tentativas fueron aplastadas por la Guardia Civil en pocas horas. La del Valle de Arán, bastante más numerosa pudo resistir durante algunos días, pero no logró avanzar.

Las primeras noticias hablaban de una dura lucha en la que el ejército había tenido 248 bajas, de las cuales 32 muertos, mientras que los guerrilleros contabilizaban 588 bajas de las cuales 129 eran muertos y 241 habían caído prisioneros y estaban en manos de la Guardia Civil. (105)

Ante la imposibilidad de una victoria y a la vista de que nadie entre los españoles del interior se había sublevado, Carrillo en persona, da la orden de retirada.

Muchos de los que salieron bien librados de esta aventura, se quedaron en las montañas, uniéndose a los perseguidos que se ocultaban entre los riscos.

Por eso, a finales de 1944, existían dos movimientos guerrilleros en España, uno integrado fundamentalmente por residuos de la CNT, y el que agrupaba fundamentalmente a militantes del PCE integrados en la Unión Nacional.

Tan claro era el enfrentamiento de estos dos grupos guerrilleros, que incluso llegaron a combatir entre sí, como una siniestra prolongación de sus desavenencias durante la guerra civil. (106)

En vista de que no podía conseguir el éxito, el PCE intentó entrar en la Alianza de Fuerzas Democráticas. Pero ésta puso la condición de que se disolviera la Unión Nacional, lo que ocurrió en 1946, con lo que pasaron a integrarse, y a depender, del Gobierno Republicano, - lo que posibilitó que en abril de 1947 Carrillo fuera nombrado ministro del gabinete en el exilio.

Este gobierno trata de llegar a un acuerdo con los militares monárquicos, especialmente, a través de Prieto. Franco, valorando el peligro, decide - anunciar la Ley de Sucesión que convierte a España en un reino.

Mientras tanto, en el interior, al producirse el 19 de junio de 1945 la condena del Régimen franquista por la Asamblea de Naciones Unidas, renace la esperanza de que los aliados acaben con un régimen que en seis años de gobierno ha utilizado la ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, de 1 de marzo de 1940 y la ley de Seguridad del Estado (29 de marzo de 1941) para - acabar con más de 200.000 españoles (107).

A la condena de la ONU Franco, contesta con la promulgación el 17 de julio de 1945 de la - Ley Fundamental, conocida como Fuero de los Españoles, y con una reorganización del gabinete el 18 de julio, sexto aniversario del levantamiento contra la República, en el que da entrada, en el Ministerio de Asuntos Exteriores a un miembro de Acción Católica de Propagandistas, Alberto Martín Artajo, asegurándose y amparándose en el apoyo de la Iglesia y de los grupos confesionales, y dejando únicamente a dos ministros falangistas en el gobierno: José Antonio Girón de Velasco en Trabajo, y Raimundo Fernández Cuesta, como Secretario General del Movimiento.

Este gobierno durará seis años y - además de los ministros nombrados, para nosotros tiene - especial importancia José Ibañez Martín, otro católico, que es confirmado como Ministro de Educación Nacional, y del que desde esta fecha pasa a depender la política informativa del Estado, y la censura de los medios de comu
nicación, a través de la Subsecretaría de Educación Popu

lar, que antes estaba en manos de la Falange.

Notable trascendencia política tiene también el indulto del 9 de octubre de 1945 para delitos - de rebelión militar cometidos hasta el 1 de abril de 1939, cuya finalidad era tratar de congraciarse con los vencedores del conflicto mundial, y evitar que estos considerasen el régimen franquista como el último vestigio de los go - biernos nazifascistas derrotados. Pero no consiguió su empeño.

El 9 de Febrero de 1946 la Asamblea General de las Naciones Unidas dicta una resolución en la que se afirma que "el actual gobierno español, habiendo - sido establecido con ayuda de las potencias del Eje, no reúne, por razón de su origen, de su naturaleza, de su his torial y de su íntima asociación con los estados agreso - res, las cualidades necesarias para que pueda ser admitida como miembro de la ONU". (108)

El 27 de Febrero, el gobierno francés, a raíz del fusilamiento de diez españoles que habían luchado en la resistencia francesa, anuncia el cierre de la frontera con España, que se hace efectivo, dos días mas tarde, el 1 de Marzo.

Esta medida es seguida el 4 de Abril por una declaración conjunta de los gobiernos de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, en que afirman que el pueblo español no puede esperar una asociación con las nacio nes que derrotaron al fascismo y al nazismo, mientras Fran co siga gobernando.

Hacen votos, posteriormente, por una retirada pacífica de Franco, la abolición de la Falange y la creación de un gobierno interino, que tras la amnistía política, el regreso de los exiliados y el retorno al régimen de libertades, pueda llevar al país a unas elecciones libres.

Franco intenta salir de su, cada vez mayor, aislamiento internacional, y logra un acuerdo comercial el 30 de octubre con la Argentina de Perón, por la que el gobierno peronista enviará carne y cereales a España.

El 12 de diciembre se abre en la ONU un debate sobre España y el 9 de diciembre se produce la concentración masiva de apoyo a Franco en la Plaza de Oriente.

El 13 de diciembre la ONU ha concluido su debate y da a la publicidad una resolución en que prohibía la participación de la España de Franco en organismos internacionales establecidos por las Naciones Unidas, o relacionadas con ellas, y recomendaba la retirada de embajadores y ministros plenipotenciarios acreditados en Madrid. España entraba en su periodo de aislamiento total. Unos meses después, en el pleno del Comité Central (109) celebrado del 19 al 22 de marzo de 1947 en la localidad francesa de Montrenil, Dolores Ibárruri afirma que: "celebramos esta conferencia en las postrimerías del régimen franquista" y que "España se deshace en manos de Franco" (110), mientras Carrillo aseguraba que "huelgas, manifestaciones, protestas de todo género, han agitado a España entera. El régimen se ha sentido sacudido en sus cimientos y la huelga general política que los obreros españoles supieron enarbolar gallardamente en 1917, 1930, 1934 y 1936, acabará con él". (111).

Naturalmente, todo esto culminó con una llamada a la huelga para el 1º de Mayo de 1947, que constituyó un rotundo fracaso y que únicamente fue seguida en Bilbao, prolongándose los días siguientes. En opinión de Jorge Semprún:

"Era el último resplandor del pasado, la luz todavía violenta y emocionante de una estrella muerta. Era el estertor de la lucha ligada con los recuerdos de la unidad republicana, que está desmantelándose precisamente en estos días. Ligada también con la perspectiva de un cambio de régimen favorecido por las potencias democráticas de la coalición antihitleriana. Pero esta perspectiva está alejándose para siempre. Unos días después del comienzo de la huelga de Bilbao, cuando todavía no se ha restablecido totalmente el orden falangista en euskadi, el 5 de Mayo de 1947 los ministros comunistas son expulsados, sin pena ni gloria, del gobierno francés. Comienza el viraje hacia lo que luego se llamará la 'guerra fría'."

Lo cierto es que tras las huelgas de Bilbao no había vuelto a producirse ninguna nueva señal que indicara que el fin del franquismo se hallaba próximo. Es más, los únicos indicios que existen son más bien pesimistas.

Como culminación del proceso iniciado con la expulsión de los ministros comunistas, Francia reabre la frontera con España el 10 de Febrero de 1948.

En el mes de marzo, la cámara de representantes de los EEUU aprueba la inclusión de España en el Plan Marshall.

Desde 1947 la táctica del PCE se había desplegado en torno a dos ejes principales. Por un lado el estímulo del movimiento guerrillero, por otro, la creación de sindicatos de clase clandestinos. Pero no había habido frutos.

En el mes de Septiembre de 1948, Stalin había invitado a una delegación compuesta por Dolores Ibarruri, Francisco Antón y Santiago Carrillo y les había notificado que tenía intención de recibirlos.

Carrillo recuerda así la entrevista:

"Enseguida tomamos asiento en la mesa de conferen
cias. Nos preguntó: 'Haceis la guerrilla, pero
¿Porqué no trabajais en las organizaciones de ma-
sas legales? Vuestro trabajo de masa en esas orga-
nizaciones es muy débil. La experiencia bolchevi-
que prueba que había que hacerlo. Hay que tener
paciencia. Luego, cuando seais fuertes, golpead'.
La cuestión esencial para él, era que debíamos
trabajar en los sindicatos fascistas, y en las or-
ganizaciones de masas. El no nos propuso abandonar
la guerrilla más que indirectamente." (113)

En Octubre de 1948 en una reunión conjunta del Buró Político del Partido, del Comité Ejecutivo del PSUC(114) y de un reducido número de delegados de algunos destacamentos guerrilleros, se decidió la disolución de la guerrilla, siendo -según Lister- "el argumento de peso, y casi el único que se empleó para hacer aprobar esta decisión, el hecho de que así lo había aconsejado Stalin." (115)

Igualmente se acordó participar en las elecciones de los sindicatos verticales, y ya en 1950 algunos comunistas salieron elegidos enlaces sindicales.

Pocos meses antes, lo que se conoció como "guerra fría" dejó ver su importancia creciente con motivo del bloqueo de Berlín el 24 de junio de 1948, aunque muchos observadores consideran que la "declaración" de la guerra fría tiene lugar el 4 de Abril de 1949, cuando Estados Unidos, Canadá y dieciseis países europeos forman la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), una alianza militar, teóricamente defensiva, con que poder defenderse de las fuerzas del bloque de los países del Este. (116)

El inicio de la "guerra fría" supuso un balón de oxígeno para el Gobierno de Franco, ya que su anticomunismo indiscutible, podía hacer de él un aliado útil y barato. Por eso, la presión exterior se va reduciendo poco a poco sobre el gobierno franquista: en febrero de 1949, EEUU concede un crédito de 25 millones de dólares a España para la compra de productos alimenticios americanos. Y algo más de un año después, -ya en plena guerra de Corea-, en agosto de 1950, el Senado Americano autoriza la concesión de créditos a España para la compra de productos agrícolas, bienes de equipo y materias primas.

Pero el acontecimiento básico lo constituye la guerra de Corea que estalla el 25 de junio de 1950, que posibilita, además de que se concedan créditos a España, que llegase el primer embajador americano Stanton Griffis- ante el gobierno de Franco, y que las Naciones Unidas, el 4 de noviembre de 1950, permitan que España pueda ingresar en organismos especializados dependientes de la ONU.

La situación internacional se puso mucho más grave para el PCE cuando en Septiembre de 1950, el gobierno francés, tras desarticular la llamada quinta columna comunista en Francia, indicó a los españoles del PCE, refugiados en este país, que, o aceptaban residir en lugares alejados o abandonaban el país. Algunos militantes permanecieron, pero la dirección y los cuadros dirigentes se instalaron en Praga, donde comenzó a imprimirse "Mundo Obrero".

1951 es importante porque España vivió las primeras verdaderas huelgas de la postguerra.

La más famosa fue la huelga de tranvías que paralizó Barcelona en Marzo, y que acabó en una huelga general el día 12. (117)

Menos importancia tuvieron las huelgas de Abril en Bilbao y San Sebastián, pero ahora así se podía hablar de las primeras protestas, relativamente generalizadas, contra el régimen de Franco.

La ejecución de Manuel Sabater y la entrada de España en organismos como la OMS y la FAO, completan el panorama hasta que el 18 de Julio -Franco tenía la costumbre de hacer los cambios en el verano- se produce una nueva remodelación del Gabinete.

El cambio más significativo fue la creación del Ministerio de Información y Turismo, que fue a manos de Gabriel Arias Salgado.

Otro nombramiento que tuvo cierta trascendencia fue el de Educación Nacional, que fue a manos del ex-embajador en el Vaticano Joaquín Ruiz Jiménez, iniciándose una tímida reforma universitaria. Su talante más liberal permitió que se fuese creando, en revistas universitarias, una cierta contestación al régimen, de carácter marcadamente falangista, en su inicio.

Así explica Román Gubern esta evolución, del que recogemos esta extensa cita, ya que fue testigo privilegiado de ella:

"Paralelamente al derrumbe de la autarquía y del inmovilismo a ultranza en el campo de la producción cultural, se asistió a la irrupción correlativa de nuevas corrientes o actitudes, que de un modo más o menos solapado, pero cada vez más intenso, se oponían a lo que pudiera llamarse la 'cultura oficial', definida por su academicismo conservador, el triunfalismo ideológico y la vocación monumental e imperial. Estas nuevas posturas se manifestaron de modo muy diverso y con frecuencia confuso y ambiguo, ya que la censura seguía siendo severísima en el control de la difusión informativa, y la dificultad de acceso a la información de carácter democrático hizo que las perspectivas adoptadas se asentaran muchas veces en las intuiciones o frustraciones personales o en un retorno al generacionismo del 98, más que en un proceso reflexivo, político, documentado y maduro. Por eso no es de extrañar que a la falta de otros canales, una parte de este potencial de oposición se manifestara a través de revistas ligadas al sindicato universitario falangista SEU, y a través de los cine-clubs universitarios, que eran también en la práctica un monopolio del SEU (...).

En lo que concierne a las revistas universitarias, entre 1945 y 1955 aparecieron Haz, Alférez, La Hora y Alcalá, revistas del SEU madrileño, y Laye, del SEU de Barcelona, en donde, junto a los inevitables vestigios del triunfalismo como eco de la nueva dinámica de la vida universitaria, se hicieron oír las primeras voces inconformistas de lo que luego se conocería como 'falangismo de izquierdas' animado por una vocación socializante-popu -

lista, más o menos utopista, y en donde colaboraron también otros autores no falangistas, animados por un espíritu crítico. Entre los nombres que colaboraron en estas revistas retengamos, por significativos, los de Jose Ma. Valverde, Alfonso Sastre, Juan Antonio Bardem, Rafael Sánchez Ferlosio y Jesús Fernández Santos en las de Madrid, y los de José Ma. Castellet, Manuel Sacristán y Gabriel y Juan Ferrater en las de Barcelona. También la actitud de curiosidad hacia las corrientes modernas de la cultura europea, se abrió paso en las páginas de la revista literaria "Insula" (1946) y de "Indice" (1949) -dirigida por Juan Fernández Figueroa, que en 1951 inició su sección cinematográfica a cargo de Ricardo Muñoz Suay." (118)

Este sería el comienzo de un intento por parte del PCE de ir captando adeptos en el campo de la cultura y de la inteligencia, donde posiblemente consiguieron los mayores éxitos durante los años cincuenta.

Pocos datos son reseñables en el año 52. Quizá el más significativo fuera la celebración en Barcelona del 35 Congreso Eucarístico Nacional que, presidido por Franco, supone un prolegómeno de la cada vez más intensa colaboración entre Franco y la Iglesia Católica, que tendrá su reconocimiento internacional con la firma del Concordato con el Vaticano al año siguiente.

La fundación de ETA -como organización separatista de derechas- y la entrada de España en la UNESCO dan fin a un año en que lo más significativo en el campo cultural es un cierto despertar de la novela y de la poesía.

1953 fue sin embargo un año crucial.

En marzo muere Stalin, el 27 de agosto se firma el Concordato con la Santa Sede, y el 26 de septiembre, al concluirse los primeros pactos económicos y militares entre España y EEUU, se puede decir que ya la España de Franco, se ha incorporado definitivamente a Occidente.

Los pequeños incidentes que surgen en Vizcaya durante el mes de diciembre, no restan esplendor, ni significado al hecho de que el 22 de diciembre el embajador - del Vaticano, impone al General Franco la Orden de Cristo.

Entre el 1 y el 5 de noviembre de 1954 tiene lugar en Praga, el quinto congreso del PCE.

El congreso aprobó por unanimidad el - nuevo "programa del Partido Comunista de España, en su lucha - por la independencia y democratización de España, para el me- joramiento radical de las condiciones del pueblo español". Es- te programa afirma que es preciso "llevar a cabo la resolu - ción democrática", "destruir los vestigios feudales en el cam - po", "denunciar los tratados y pactos que ligando a España - con los planes belicistas de los imperialistas americanos, la enajenan en su soberanía", "restablecer las libertades demo - cráticas", mejorar "las relaciones entre Iglesia y Estado en el respeto a la libertad de conciencia, y los sentimientos re - ligiosos de una parte considerable de la población española".

Se propone la creación de un frente na - cional antifranquista, con los monárquicos, falangistas y ca - tólicos, porque a juicio del PCE "las más diversas fuerzas po - líticas y sociales de España, incluyendo importantes sectores de las clases dominantes que apoyaron el régimen franquista, reconocen la crisis de éste".

Se ataca en el congreso a los grupos del exilio que se negaban a tratar con los grupos de derechas en España, tildándoles de inútiles y proclamando "que el Partido Comunista, es la única fuerza democrática española". (119)

Se elige un nuevo Comité Central compuesto por 29 titulares y 22 suplentes que se distribuían de la siguiente forma: 25 obreros, 7 campesinos y 19 intelectuales. El nuevo Comité Central designó a Dolores Ibárruri como Secretario General y entre las nuevas cooptaciones al máximo organismo directivo, se encontraba Federico Sánchez, nombre de militante de Jorge Semprún.

Asistieron a este congreso algunos representantes del Interior, que incluía delegaciones de Madrid, Valencia, Extremadura y Cataluña, que fueron detenidos a su regreso a España, porque entre los delegados se encontraba un confidente de la policía. Uno de los detenidos era el novelista Luis Goytisolo, hermano menor de Juan y José Agustín.

Se aprobaron igualmente los nuevos estatutos del partido, presentados por Santiago Carrillo, "imprescindibles ya que los precedentes no recogían las exigencias que presentaba al PCE su lucha contra el franquismo"- afianzaban el centralismo democrático como principio fundamental de su organización, y sancionaban el principio de la dirección colectiva.

En estas decisiones del V Congreso, es donde hay que buscar el germen de las Conversaciones de Salamanca.

Carrillo ya había dicho en enero de 1945 que:

"La única posibilidad para llegar a un acuerdo con las derechas y los monárquicos, sin los que no se puede pensar en derribar el régimen de Franco y a la Falange, es evitar plantear, momentáneamente, la cuestión de régimen, dejándola a libre elección del pueblo en unas elecciones democráticas". (120)

En una carta fechada en julio de 1952, y dirigida por el Comité Central a todos los militantes, se insiste en buscar contacto con socialistas y con los falangistas.

Ahora, era el propio congreso el que exhortaba al pacto, aunque las preferencias habían pasado a los católicos.

Bardem, aprovechando la reputación internacional que había obtenido su cine -en gran parte merced a la ayuda fraternal de compañeros del PC de otros países europeos- se encontraba en inmejorables condiciones para tomar sobre sus hombros la tarea del acuerdo con católicos y falangistas.

García Escudero, que había sido Director General de Cine durante algunos meses a finales del 51, y había colaborado en Objetivo, podía ser un interlocutor válido, ya que su visión del cine como fenómeno socio-cultural, posibilitaba el llegar a un entendimiento. Además era católico, falangista y militar, por lo que, si aceptaba, el camino sería mucho más fácil.

El primitivo proyecto del Cine Club salmantino de un congreso cinematográfico internacional, fue transformado, a sugerencia de los hombres de Objetivo, en un debate público acerca del cine español.

El "llamamiento" convocando las conversaciones fué redactado por Muñoz Suay y en él se señalaba que "el problema del cine español es que no tiene - problemas porque no es testigo de nuestro tiempo". (121)

Lo firmaban Basilio Martín Patino, Joaquín de Prada, Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Marcelo Arroita Jauregui, José María Pérez Lozano, Paulino - Garagorri y Manuel Rabanal Taylor. El nombre de Muños - Suay no fué autorizado por ser un militante comunista. Lo gracioso del caso es que entre los firmantes de la convocatoria de Salamanca, había mayoría absoluta de militantes del PCE.

Pero las conversaciones de Salamanca exigen -por su valor emblemático- un estudio mucho más detallado.

3.2. Las conversaciones de Salamanca

Con un equipo reducido de personas, pero de notable capacidad intelectual, el PCE estaba consiguiendo resultados impensables en el campo intelectual. Federico Sánchez había logrado poner en marcha un equipo de universitarios que estaba haciendo un trabajo muy eficaz.

En el campo del cine, con Muñoz Suay y Bardem como máximos responsables, se va avanzando en el intento de conseguir un bloque de personas que permita a los hombres del PCE negociar con un peso específico suficiente.

El primer intento serio es la creación de una revista de cine que bajo el título de Objetivo nace en 1953 con el propósito claro de aglutinar un núcleo de gente que pueda llegar a crear un importante grupo de presión.

El consejo de redacción de Objetivo estaba compuesto por Bardem, Ducay, Paulino Garagorri y Ricardo Muñoz Suay, al parecer miembros del PCE. Pero, naturalmente, para ser eficaz -y sobre todo si quería sobrevivir- no podía presentarse como una revista del PCE. Pero los hombres del PCE controlaban, y en su mayor parte escribían, todo lo que se publicaba en Objetivo. Cinema Universitario la revista del cine-club del SEU de Salamanca supuso posteriormente una ayuda importante.

Se trataba fundamentalmente de dar una apoyatura teórica a un cine realista, de conseguir adeptos a ese tipo de cine, de forma que posibilitara una ofensiva, en ese terreno. Y esa ofensiva fueron las conversaciones de Salamanca. En las ya citadas Jornadas de Pesaro, Bardem se refirió así a las razones de la convocatoria de Salamanca:

"Salamanca nace por la necesidad de conjuntar toda esa insatisfacción que existía respecto al cine dominante en España y para unir esto al movimiento de oposición política al régimen, con todas las cautelas necesarias, porque era muy importante que no nos descubrieran, que no se nos viera el plumero demasiado". (122)

En términos políticos, se trataba de reunir a todos los que por su aproximación cultural-intelectual al cine, estaban en contra del cine español existente, e instrumentalizar esa insatisfacción en términos de un ataque -suficientemente velado- al régimen político de Franco.

Pienso que es imprescindible partir de estos términos, para poder entender lo que fué Salamanca, y poder comprender cabalmente lo que ocurrió más tarde.

De igual forma, con estas premisas se puede entrar en la discusión -que en los últimos años se ha ido volviendo progresivamente más violenta- de si las Conversaciones de Salamanca significaron el comienzo del pactismo y metieron al cine español en la vía muerta de la cooperación con el franquismo, o significó una ruptura real -dentro de los límites que la situación política y cultural de España podía permitir en aquellos momentos.

Se suele cometer muchas veces el error de juzgar los hechos por las repercusiones que tienen o por las respuestas que suscitan. Sin negar que posee un enorme - interés analizar sus repercusiones, me parece muy peligroso deducir del estudio de las repercusiones, el carácter de determinados actos, sobre todo cuando nada -en un estado dictatorial como era el español-, nos asegura que los efectos (repercusiones) sean proporcionales a las causas (hechos que - las provocan).

Por poner un ejemplo obvio: ni el hecho de que Fraga y Franco autorizasen la película de Buñuel Viridiana, suponía que Buñuel se hubiera vendido, ni el hecho de que algunos meses después se prohibiera la sola mención de - su existencia, convertía a Viridiana en una bomba de efecto retardado y en una obra maestra indiscutible.

Mientras se pueda, es preciso analizar el hecho en sí -lógicamente dentro de un contexto- y no dejar se llevar por sus efectos más estridentes.

Este largo preámbulo tiene como fin explicar las razones por las que argumentos como "era obvio que Salamanca era un pacto: por eso se autorizó" o "es evidente - que era una ruptura, por eso se prohibió su continuación y - no se llevaron a cabo sus conclusiones" me parece que son absolutamente equívocos y de nula utilidad. No se puede valorar un hecho por la utilización que después se haga de él, ni justificarlo o condenarlo por reacciones gubernamentales, que por lo general, sólo aportan datos sobre la estupidez de los gobernantes.

Salamanca pudo existir oficialmente, porque el PCE tuvo la habilidad de ceder la organización formal del acto al cine-club del SEU de Salamanca, toda vez que Manuel Rabanal Taylor, director del Cine-club del SEU de Madrid y jefe del Servicio Nacional del SEU, era compañero de partido de Muñoz Suay y Bardem, con lo que podían seguir manteniendo el control de una forma mucho menos ostentosa.

Así fué un cine-club del sindicato universitario obligatorio SEU -del que fuera jefe nacional el varias veces ministro Rodolfo Martín Villa- el que se encargó, apoyado por las autoridades académicas, de conseguir todos los permisos oficiales para la celebración de las Conversaciones. El que la organizase un cine-club del Sindicato Español Universitario, y que tuviese un lugar en el seno de la Universidad de Salamanca -cuyo Rector Magnífico, Antonio Tovar, pensaba (como así hizo) clausurar las conversaciones- debió parecerles suficientes garantías a los guardianes de la moral y el orden público, para dar su acuerdo a los actos.

Pero evidentemente hubo pactos. Y hasta pactos previos. La convocatoria -que se redactó en casa de Muñoz Suay- se aceptó tal como estaba, pero se impuso -que no fuese firmada por Muñoz Suay, único de los firmantes que la policía española tenía fichado como comunista.

Se pactaron también los invitados, y George Sadoul fue vetado por comunista, mientras se aceptaba -no debían de leer Cinema nuovo por aquella época- la presencia y la participación de Guido Aristarco, posiblemente más dogmático que su colega y correligionario francés.

Este comportamiento se insertaba dentro de la política general del partido comunista que, en su V Congreso, celebrado en el verano de 1954, había decidido que era preferible evitar los enfrentamientos frontales, ya que ni el partido tenía suficiente fuerza para asumirlos, ni la situación del país, lo que permitía, por lo que abogaban por la creación del denominado frente nacional antifranquista.

Se trataba entonces de ver con qué gente se podía contar para poner en marcha esa política, y está claro que se eligieron dos grupos muy concretos: el de los denominados católicos y el de los falangistas.

Con los primeros se podía coincidir en pedir un cine de mayor altura intelectual, en la creación generalizada de cine-clubs, aunque lógicamente había que pagar el precio del control por parte de la Iglesia de la mayor parte de esos cine-clubs. De alguna forma, la creación de Film Ideal -"un cine mejor para un mundo mejor"- revista católica militante, es consecuencia directa de Salamanca, y entre sus fundadores están -amén de varios sacerdotes- José María Pérez Lozano y Juan Cobos, que habían tenido un papel de importancia en las conversaciones salmantinas.

Con los segundos, el problema era distinto. El PCE, en su intento de ampliar la base del frente antifranquista, trataba de atraerse a los falangistas, o al menos a la parte de ellos que había guardado las distancias con respecto a Franco, o incluso que se consideraba abiertamente antifranquista. Con ellos el punto de coincidencia era "la revolución pendiente" y el PCE, que había entrado en contacto con Dionisio Riduejo, pensaba que el camino de separación del régimen, iniciado por Riduejo, iba a tener muchos seguidores y se podría aprovechar.

Esto se hace evidente en el caso de Muerte de un ciclista. En ella, el Juan que incorpora Alberto Clo - sas es, obviamente, un falangista "arrepentido" inspirado en el conocido falangista.

Pero analicemos con detenimiento lo que fueron las Conversaciones de Salamanca.

Entre todos los textos que quedaron escritos, el que mayor utilidad posee, va a ser sin duda alguna, el de Objetivo, que en su número 6, de junio de 1955, dedica casi todas sus páginas a un estudio de las Conversaciones salmantinas.

Bardem se ha quejado en repetidas ocasiones de que la industria no apareció por Salamanca, lo que es relativamente cierto. Estuvieron allí el viejo militante comunista Antonio del Amo, Fernando Fernán Gómez y Luis García Berlanga, además del propio Bardem.

También estuvo, aunque muy fugazmente, José Luis Saenz de Heredia. Años más tarde Bardem diría "que también el fascismo militante mandó a Jose Luis Saenz de Heredia, para ver qué puñetas estábamos haciendo allí" (123), pero en su momento, intentaron por todos los medios tratar de que se uniese a las Conversaciones. Tanto es así, que tras el editorial en la página siguiente del citado número de Objetivo se reproduce un texto de Saenz de Heredia titulado "Quien tiene el clavel", publicado en el ABC del 24 de abril de 1955, y al que se califica en la entradilla de Objetivo de "aportación de excepcional importancia".

Veamos algunos párrafos del citado artículo:

"Hay que reconocer previamente que nuestro cine nos parece aún más débil de lo que realmente es, porque lo comparamos a diario con lo mejor que se produce en el mundo entero. Ninguna otra manifestación nacional se coteja tan ostensiblemente con lo producido por varios países. En las calles más importantes de cada población, enmarcada por cartelones gigantescos, se libra cada día la batalla entre lo más fornido que se pudo seleccionar de la producción mundial y lo que hicimos aquí, con muy poco dinero, muchos apagones y en estudios mal avituallados, pese a su buena voluntad. Cada vez que nos dan una torta se enteran hasta los que no estuvieron en la contienda, porque, además de que nos la dan en technicolor cinemascópico y "doblada en español", nunca falta alguna publicación del ramo que nos gaste su cuchufleta o que nos diga que eso es por no hacerles caso a ellos, que saben donde está el remedio.

Si no viéramos más cine que el nuestro, como no vemos más teatro que el nuestro, ni más metro que el nuestro, ni más parques que los nuestros, seguramente se daría la paradoja de que al público le parecería mejor, y su calidad sería entonces peor de lo que ahora es, por haberle faltado el impulso de la competición, que es a un tiempo, aula y estímulo.

Conste que no rehuimos la pelea y que la juzgamos conveniente, pero conviene subrayar en qué condiciones subimos al ring." (124)

El primer paso perfectamente calculado fue el reparto de las ponencias. Bardem y Ducay -posteriormente Muñoz Suay por ausencia de Ducay- se quedaron con las ponencias puramente ideológicas. Bardem hacía el informe, la crítica de la

situación de la cinematografía española en ese momento, y Muñoz Suay señalaba lo que habrían de ser los caracteres deseables del futuro cine español.

Los católicos de peso, García Escudero y Pérez Lozano, tenían a su cargo unas ponencias casi exclusivamente técnicas. La de García Escudero por su enfoque "Los problemas económicos del cine español", y la de Pérez Lozano por su temática "Necesidad de una crítica".

Los falangistas tenían otro papel. El entonces "falangista de izquierda" (125) Marcelo Arroita-Jáuregui se encargaba de analizar los "Obstáculos para un cine español" y el falangista "de derechas" (126) Emilio Salcedo, "El cine político español", ponencia que contradecía absolutamente la de Bardem y Muñoz Suay, y poseía muy pocos puntos de coincidencia con las restantes.

Las demás -de menor trascendencia ideológica- estaban encomendadas o a camaradas del partido: Manuel Rabanal Taylor, "Extensión cinematográfica"; Juan Julio Baena, "El cine documental español", o a personas muy cercanas como Juan García Atienza, "Formación y Ejercicio Profesional".

El editorial número de Objetivo, titulado significativamente "El cine español", nos suministra pistas de extraordinaria importancia para entender el calcance real de las Conversaciones de Salamanca:

"Estas imágenes que desfilan, lamentables con harta frecuencia por su chabacanería y estupidez, son una consecuencia natural del determinado grupo de españoles que en las actuales circunstancias de la vida nacional, han hecho del cine su oficio y su beneficio,

y por tanto, no tenemos ningún derecho a sorprendernos, ni es eficaz criticarlas en su concreción(...)

Parece que el saneamiento del cine español pudiera empezar en ver si cada uno de los componentes del "grupo" está calificado efectivamente para llenar la función que desempeña. La tarea, si queremos que haya cine español, no puede ser otra: empecemos por exigir a cada uno de los españoles que componen esta parcela de la vida nacional que tengan efectivamente condiciones para ejecutarlas. Lo demás, criticar las imágenes que desfilan en la pantalla, e irritarse ante su insulsez, es una ingenuidad completamente inútil." (127)

No es difícil descubrir tras esta aparente llamada a la profesionalidad, la descalificación de un determinado "grupo" y su posible sustitución por otros.

Lo que está propugnando va mucho más allá del relevo generacional y viene a ser la expulsión -por incompetentes- de los fascistas, y su sustitución por personas mejor preparadas -se supone que no solo en el campo profesional-.

Pero dentro del editorial hay una frase especialmente esclarecedora que reza textualmente:

"Sin olvidar que debe pedirse lo mejor pero dentro de lo posible en las circunstancias del presente."

Esta declaración de principio posibilista es el marco adecuado para entender, perfectamente, la operación "Salamanca".

Sería extraordinariamente prolijo dedicar se a analizar con detenimiento todas y cada una de las ponencias que se leyeron en la Universidad salmantina. Por eso, he concentrado mi análisis en las tres que considero fundamentalmente -- ideológicas, y cuyo análisis entiendo que aporta suficiente luz en un tema, sobre el que en la mayoría de las ocasiones se producen equívocos, por causa de un conocimiento parcial y fragmentario, o por hablar de memoria con excesiva frecuencia, sin tomarse la molestia de acudir a las fuentes originales.

La ponencia de Bardem es la más famosa por el archirrepetido pentagrama, pero ha sido insuficientemente explicada. Para Bardem, el cine es:

1º) "Políticamente, ineficaz".

Considera que el cine español que cuenta es el posterior a 1939. Las películas políticas españolas eran un "Viva Cartagena", y Raza no es una película política, sino que destaca por ser el primer film maduro formalmente.

Considera un síntoma grave, la carencia de cine político, en un cine dirigido por el Estado.

Incluso Surcos y Bienvenido, son películas escapistas.

2º) "Socialmente, falso".

Vive de espaldas a la realidad española y no ha sido capaz de mostrar el verdadero rostro de los problemas, las tierras y los hombres de España.

La visión del mundo español por las películas españolas es falso.

3º) "Intelectualmente, ínfimo".

Nuestros intelectuales han despreciado al cine adoptando ante él una postura periclitada, nos han dejado solos. Esta deserción ha deshuesado nuestra posición teórica. Desconocemos el 90% de la literatura cinematográfica y el 95% de los films que necesitamos ver.

4º) "Estéticamente, nulo".

Nuestro cine carece de forma porque carece de contenido. Ni siquiera nuestra caligrafía es buena, a veces simplemente correcta. Nuestro cine carece de belleza porque no la hemos sabido crear, al no poder darle una estructura real y sólida en la que apoyarse.

5º) "Industrialmente, raquítico".

Nuestro cine es un cine sin mercado, asfixiado por una protección que parece dadivosa y que en realidad se nutre de la propia sangre del cine español. Necesitamos que la censura nos muestre su rostro, nos enseñe la salida de su laberinto, nos codifique lo prohibido.

Como se podrá comprobar, hay afirmaciones tan discutibles como que Raza no es cine político, como que es socialmente falso porque no refleja la realidad, como que carece de forma porque carece de contenido.

Pero ya nos extenderemos sobre el tema, cuando analicemos el pensamiento cinematográfico de Juan Antonio Bardem.

En el pentagrama de Bardem pretendía ser un diagnóstico de urgencia del cine español, la ponencia netamente ideológica fue la coescrita por Ducay y Muñoz Suay. Se llamó "Caracteres de un cine español", pero Muñoz Suay hubiera preferido -con bastante lógica- que se denominase "Contenido para un cine español".

Veamos sus párrafos más representativos:

"El cine es un arte (...) Y el arte es abstracción y síntesis de la realidad. Realidad que no tiene por qué ser reproducida exactamente, sino interpretada por una mente creadora. En esta interpretación caben toda clase de variantes que no afecten al sentido esencial de lo real. Es inadmisibile todo aquello que altere ese sentido. Así la libertad creadora tiene su máxima amplitud y el creador una base de sustentación inquebrantable.

Pero para tratar esa realidad hay que conocerla (...). El artista de un país describe una realidad que él conoce y sólo puede cumplir su fin artístico, trabando sobre aquello que conoce. Esta es la razón de un arte nacional u el sentido de las producciones artísticas cosmopolitas.

El arte español es nacional, popular y realista y su riqueza está precisamente en que la realidad se toma como punto de partida para jugar con todas las gamas y recursos expresivos. El realismo no es una limitación sino un estado de ánimo o una postura. El realismo español no es excluyente: de ahí su riqueza. No es una fórmula estética. Del "Poema del Mío Cid" a "Los bravos" de nuestro camarada Fernández Santos, el realismo adquiere variantes externas e internas diversas y bien determinadas. "La Celestina", la novela picaresca, "El Quijote" es a nuestro juicio, realista por excelencia. La novela es una de las más ricas en perspectivas de la realidad. Por otra parte, nuestra pintura está informada por un profundo sentido realista. Esa pintura que expresa lo real y lo espiritual, a través de un mismo sentido igualitario;

que trata al ser humano antes que a la anécdota. Velázquez, Ribera, Goya, etc. y el teatro -"El Alcalde de Zalamea", "Fuenteovejuna"- es igualmente realista, democrático, humano.

Si examinamos las mejores obras de nuestros grandes escritores, encontramos en ellas una perfecta representación de la época en que fueron producidas. Esta es una condición, un componente muy importante en el realismo: la fidelidad a la época, a su tiempo. Es difícil pensar en hacer un arte vivo sin atender, de la manera más fiel, a los problemas del momento en que la obra se produce. Y así una condición esencial en la obra de arte debe ser la contemporaneidad. De este modo, atendiendo a los aspectos y problemas de la realidad, en la forma en que hemos comentado, ligándose a su tiempo del modo más estrecho, el arte puede tener su máximo alcance y su más amplia comprensión.

Todo esto, naturalmente, porque creemos que el arte tiene una función social, ya que si su máxima aspiración es representar los problemas, las circunstancias y el tiempo de una sociedad y de un país, esa representación debe tener para la sociedad o el país un valor de revelación, que descubra, a través de los sentidos, que haga comprender esos problemas, esas circunstancias y ese tiempo.

Por ello, el realismo no es una fórmula estética, un recurso expresivo ni una "manera". Puede haber "fórmulas", "recetas realistas", pero será siempre fal-seamiento de algo que es simplemente el género más amplio y rico que la sociedad contemporánea puede tener a su disposición." (128)

Esta defensa del realismo como único camino a seguir proviene directamente de las teorías de Bieliniski y Chernichevski, que resumiera Plejanov bajo la denominación de realismo socialista, que Lukacs (129) puso al día, fundamentalmente en relación con la novela, y que Aristarco y otros trasvasaron al mundo del cine, aunque hasta un par de años más tarde, no cambiaría su denominación de realismo socialista por la de realismo crítico.

Los siguientes párrafos son extraordinariamente explícitos:

"Si el realismo debe ofrecer las perspectivas más amplias y expresivas de una colectividad humana, el realismo contemporáneo, y nunca debe faltar a esta condición para ser arte moralmente sincero, debe nutrirse de temas directamente inspirados en los numerosos y angustiosos problemas de esta realidad. Rechacemos por una conciencia humanitaria, por esa conciencia que nos ha traído a estas conversaciones, todo arte que sea mero divertimento, simple estructura edificada en el vacío." (130)

Pero con denunciar el problema, puede ser suficiente, no es imprescindible dar una solución:

"Hay quien dice que el que expone un problema por medio del arte -por ejemplo un film- no puede dar ninguna solución práctica al problema. E incluso que si ese problema se presenta según su situación inmediata, contemporánea, y por tanto se deja sin resolver en la obra -en la representación- su planteamiento es más inútil todavía. Nada hay menos cierto. Quien plantea un problema en una obra de arte -un problema actual y verdadero- lleva implícita intención de resolverlo en la propia obra, que utiliza, para provocar así una solución real. Nada hay, en principio, más moral.

Socialmente la obra tendrá así su mayor eficacia. De este modo, el arto -no privilegio de unos pocos, sino derecho de todos los seres humanos- entra en la vida pública, tiene una presencia constante, y es un constante motivo de interés. Cumple pues una función social." (131)

Todo lo que no entre dentro de este esquema debe de ser rechazado.

"Rechazamos para problemas materiales, soluciones espirituales, o sentimentales simplemente. Rechazamos para problemas sociales soluciones individuales."

Y como los problemas individuales no conllevan una función social, es evidente que no pueden tratarse.

La ponencia termina con una autocita de Muñoz Suay que resume de algún modo el camino que se plantea como única solución:

"Hace unos meses, cuando Aristarco publicó el primer 'bolletino dei neorrealismo' donde coincidieron en su defensa diversos hombres -Sartre y el padre jesuita Taddei, Vittorio de Sica y Marlon Brando, etc.- (132) se publicaron las siguientes líneas mías:

"España es virgen en todos los sentidos, su pueblo, sus gentes, esperan con esperanza (sic) el día en que su vida, trágica o simple, colectiva o individual, pueda expresarse realísticamente en el cine. El pasado cultural e intelectual es un -

pasado realista. Su teatro, su novela, su pintura, su escultura han entregado al mundo obras llenas de humanidad y realismo. Lope de Vega, Cervantes, Alberti, Goya, Berruguete no son sino ejemplos.

Si tenemos presente por un lado el sentimiento realista del hombre español y por otro lado una situación vírgen, que contiene una vida llena de realidad, podemos estar seguros que el cine español puede y debe ser realista..."

Tras esta explicación de la doctrina cultural del PCE, no deja de ser curioso que se pronunciase la ponencia de Emilio Salcedo "El cine político español" y que decía cosas como ésta:

"¿Que no se hizo cine político después del 39? Muy bien. Coloquemos nuestro 18 de julio ideal en este año de 1955 y empecemos. Cine político será aquel que sepa recoger toda la inquietud, el paradigma del presente español, empeñado en el mantenimiento de una revolución permanente, más allá, precisamente del comunismo, porque no entraña contradicción alguna -es más bien complemento- de los principios religiosos y católicos del hombre."

Mientras Bardem y Muñoz Suay ponen el neorrealismo como ejemplo a seguir, Salcedo dice:

"El neorrealismo es amargo y falso y después de presentar una visión unilateral de la vida, es cruel. Berlanga, Muñoz Suay y el italiano Zavattini han recorrido España, coleccionando materiales neorrealistas. ¡Cuidado! Está bien, como primer paso, como sarampión, pero es algo de lo que tenemos que -

liberarnos cuanto antes. Nuestros pueblos son pobres, miserables, no lo ocultamos, ni queremos - que se oculte. Nuestros pueblos, como tantas cosas de España, se transforman con mucha lentitud. Podemos afirmar que de cara a algunos de ellos, - sigue pendiente nuestra revolución.

No puede parecernos mal que nuestro cine, nuestro nuevo cine, refleje esta vida humilde y oscura, pero si debemos oponernos, libres de todo esteticismo tonto, a que se cierre el paso a la esperanza... Si retratamos a esos pueblos míseros y reflejamos su vida en el cine, nos eliminamos sólo los peores, captemos el contraste con los nuevos pueblos creados por la obra del Instituto Nacional de Colonización, hagamos la gran película del campo..."

Y a su vez propone el cine ideal a realizar:

"No se trata de pedir un cine propaganda a secas, sino de un cine español que por añadidura, aparte de ser español y bueno, tenga el valor de propaganda."

Y finalmente expone su desacuerdo con Bienvenido...

"Cine político es Bienvenido Mr. Marshall pero perdonarme que afirme aquí, que es una película que - no debía haber traspasado nunca nuestras fronteras. Bienvenido Mr. Marshall es una extraordinaria película, no le regateo nada; pero su lección política

queda válida para nosotros; más allá de nuestras fronteras queda sólo en demostración de como nos burlamos de nosotros mismos. Hemos de aspirar a un cine político pleno, de homenaje y reproche a nuestra España, en el presente y en el ayer, pero abierto a la esperanza del futuro. También - nuestro cine político, rabiosamente español, ha de ser universal. Es estúpido que estemos sopor-tando la propaganda de todos los países, en bueno y mal cine, y podamos imponerles la nuestra, en buen cine, para que sea más eficaz." (133)

La existencia de esta ponencia, ilustra muy claramente hasta que punto, el PCE estaba dispuesto a transigir en su intento de llegar a un acuerdo.

Lógicamente, en las conclusiones finales, es la única de las ponencias que fué deliberadamente ignorada, y de cuyo texto no se incorpora ni una sola línea en el comunicado final, lo que también deja bien a las claras, quién tenía la mayoría, y podía imponer sus opiniones.

Las conclusiones se articularon en - diez puntos.

- I - Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía. El pentagrama de Bardem.
- II- Contenido de nuestro cine. "Hay que crear películas que - reflejen la situación del hombre español sus conflictos y su realidad, en épocas pasadas y sobre todo en nuestros - días."

- III- Obstáculos de nuestro cine. Creación de un código. Que sólo la Iglesia docente podía resolver los problemas - morales.
- IV - El actual derecho cinematográfico español.
- V - Problemas económicos. La ponencia de García Escudero.
- VI - Necesidad de una crítica. La ponencia de Pérez Lozano.
- VII- Extensión cinematográfica. La ponencia de Rabanal Taylor.
- VIII-Formación profesional. La ponencia de García Atienza.
- IX - Cine documental. La ponencia de Juan Julio Baena.
- X - Aportación de nuestros intelectuales. Propugnaba la creación de una cátedra en la Universidad de Salamanca. Que las Universidades potencien los cine-clubs y den - cursillos sobre cine. Que el SEU ofrezca becas para formación cinematográfica de españoles, bien en su país, bien en el extranjero.

Pero naturalmente hubo repercusiones. Pronto surgieron voces que hablaban de las conversaciones de Salamanca como foco subversivo y plataforma del comunismo y el propio Cinema Universitario lo desmentía publicando fotos de las autoridades oficiales. Objetivo , sin entrar en el tema se conformaba con publicar una foto del Rector de Salamanca, Antonio Tovar, leyendo el discurso de clausura de las - Conversaciones.

Tras las conclusiones los semanistas publicaron una comunicación, que por razones no del todo comprensibles, no ha tenido la menor difusión. La nota decía así:

"Nosotros gente de cine, hemos hablado en Salamanca. Ningunas paredes podían ser mejor para arrojar estos diálogos apasionados y sinceros, de un grupo de universitarios venidos de las cuatro esquinas de España.

Voluntariamente hemos hablado con libertad absoluta mostrando un vivo ejemplo de independencia y unidad. Aunque las opiniones y criterios individuales, hayan podido ser diferentes, ha habido siempre, en todo momento, un sustrato común sobre el cual ha podido nacer un acuerdo colectivo: nuestro amor al cine, nuestra insobornable actitud crítica, nuestra terminante disconformidad con el cine español que se ha hecho hasta ahora y con las condiciones de todo orden que lo han hecho así.

Al concluir las Primeras Conversaciones Nacionales, los componentes de las mismas deseamos hacer constar nuestro agradecimiento a la Universidad de Salamanca, a las autoridades locales, al SEU, a todos los directivos del cine-club universitario, y en especial, por sus desvelos, a Basilio Martín Patino, gracias a los cuales, han podido celebrarse.

Al mismo tiempo deseamos manifestar que estas Primeras Conversaciones Nacionales, no deben de ser sino el comienzo de una tarea nacional. Por ello y con el deseo de que nuestras conclusiones aprobadas, sean defendidas y podamos llevarlas a la práctica en su totalidad, proponemos que los componen-

tes elegidos para constituir el CIRCULO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL, Sres. Rabanal Taylor, Juan Antonio Bardem, Basilio Martín Patino, José Ma. Pérez Lozano, Pedro Amalio López, Juan Cobos, Fernando Fernán Gómez y Miguel Artola, juntamente con los ponentes Sres. García Escudero, Arroita Jaúregui, Muñoz Suay, Vizcaino Casas, Juan Julio Baena y Juan García Atienza, constituyan un consejo nacional que cuide de llevar a la práctica todo lo acordado y al mismo tiempo, preparar en su día las SEGUNDAS CONVERSACIONES CINEMATOGRAFICAS NACIONALES." (134)

Pero lo cierto es que no hubo ninguna continuación y según afirmaba Bardem los católicos solos -con exclusión de los comunistas- trataron de hacer unas segundas conversaciones pero no lo lograron, porque no reunían gente suficiente." (135)

El desacuerdo se pudo inmediatamente de manifiesto, y la valoración de las conversaciones pasaba de un extremo a otro.

Así Luis Lucía declaraba a Triunfo:

"Alguien quiso aprovechar el río revuelto de la intranquilidad juvenil, ante los problemas cinematográficos, para caciquear y pasar de matute lo que en España está detenido en la aduana de nuestro sentir. Se llegó a decir que el cine español era 'socialmente estéril y políticamente ineficaz'. Es verdad que nuestro cine puede y -debe mejorar en estas dimensiones ;pero no menos verdad que si ha de ser en cierta dirección más vale que demos gracias a Dios por estar aún donde estamos y que la máxima agresividad en nuestras películas, sea la que representa algún toro

bravo. Yo ves, creo que a nuestro cine le vendría bien una especie de MacCarthy." (136)

En 1974 Patino no quiere meterse en valoraciones y da una opinión claramente externa:

"De cualquier forma visto desde la perspectiva actual, creo que estuvo bastante bien organizado todo, con total apertura, entonces insólita y que venía a constituir como una primera toma de contacto de los hombres pensantes del cine español, con la realidad del cine distinto que creíamos necesitaba el país.

De todo ello se ha escrito mucho, pero yo creo que sólo ahora comienza a haber perspectiva suficiente para profundizar en aquel clima y en sus contradicciones internas sólo ahora podemos ver más históricamente lo que aquello significó y lo que podría dar de sí, y el camino, discutible, pero indudablemente positivo, que como siempre ocurre en este país, se pudo haber abierto." (137)

Sin embargo se dan curiosas coincidencias. Durante el estreno de Calle Mayor en Barcelona tiene lugar este diálogo con Bardem:

- "¿Si lograra ser Director General de Cinematografía, qué haría?

BARDEM - Poner en vigor las conclusiones de las Primeras Conversaciones de Salamanca." (138)

García Escudero escribía en su diario en 1963, publicado en 1978:

"Me alarma por eso la bien intencionada antología de mis escritos sobre cine que publica la revista Aula 62 con un título sensacional: Salamanca está en Madrid. ¡Qué mas quisiera yo! Y recuerdo el ambicioso programa que hace 8 años elaboramos allí, en las primeras y hasta hoy únicas Conversaciones Nacionales de Cinematografía, un puñado de jóvenes ilusionados, discrepantes en muchas cosas, pero coincidentes en aspirar a un cine diferente del que nos rodeaba." (139)

Pero naturalmente, no ignoraba lo qué había ocurrido en Salamanca. Por la importancia del escrito y la personalidad del autor, lo citaremos extensamente:

"No por ello se debe disimular el hecho de que las Conversaciones revelaron discrepancias, que habían estado amortiguadas hasta entonces. Si en cuanto al cine todos estábamos conformes, ocurría en efecto, que no todos entendíamos de la misma manera las referencias a un cine 'políticamente ineficaz' o 'socialmente falso'. Estas discrepancias que no tenían que reflejarse en las conversaciones, pero que pudieron haber frustrado las Conversaciones, fueron el origen de las encendidas polemicas sobre el 'espíritu de Salamanca' , no ya con quienes no fueron, sino entre los que estuvieron allí.

Hubo quienes consideraron que el único denominador común, políticamente neutro, debía estar en la aspiración a un cine español y hubo quienes pensábamos que las Conclusiones no debían sacarse de lo que tiene que ser el cine español (y ahora destaco la segunda palabra), no con arreglo a los particulares

criterios de nadie, sino a unos principios que han de estar por encima de todos, pues aceptar otro 'marco aglutinante, unitario' que no fuera éste, contentándonos con proclamar que 'nuestra verdad común es la cinematografía', podía conducir a un neutralismo inadmisibile; y añadíamos que sostener eso no equivalía a defender un cine dirigido y de consigna, ni a un cine estrecho, y que el marco podía ser lo suficientemente ancho para que en él cupiese todo lo que razonablemente se pudiera, y desde luego una crítica que reuniese las tres condiciones de honesta en sus intenciones, concreta en sus fines y personal en su manifestación.

No se debe disimular, repito, la existencia de esas dos corrientes de pensamiento, que no podían ser amablemente reducidas a las proporciones modestas de diferencias 'estéticas' y 'secundarias', porque no eran secundarias ni estéticas, sino que tras ellas había reticencias, en el mejor de los casos inquietantes, sobre otros problemas nacionales más importantes que el cine, reticencias que producían la impresión de que a algunos el cine les interesaba solo relativamente: como medio, no como fin. Y juzgando por lo que después se ha visto, no parece que aquellas sospechas fueran desacertadas. El proceder de algunos hace pensar inevitablemente en la 'táctica sutil y, en definitiva, subterránea', dicho con palabras de Pío Caro, de la que se han ufanado después, los que bajo el fascismo convirtieron el Centro Experimental y demás órganos oficiales del cine en 'plantel de antifascistas', que es lo que a sí mismo se llama un marxista como Lizzani, de quien tomo la cita, y que de esta manera se convierte -tácitamente, se entiende- en defensor de la libertad.

El natural extremismo ibérico polarizaría estas dos corrientes en los dos nombres de Bardem y Berlanga, o mejor dicho, en quienes por un lado exaltaban Muerte de un ciclista como 'iniciación' de nuestro cine, junto a la cual Surcos y Bienvenido... no dejaban de ser modestos antecedentes, y los que en el extremo contrario, ensalzaban el cine de Berlanga, no por escapista, sino viendo en él la correspondencia española del neorrealismo, bondadoso, irónico y poético, que busca al individuo y encuentra al espíritu, compensando así lo que de neorrealismo negro y casi naturalista puede identificarse en el cine de Bardem...". (140)

Muchos años más tarde, Román Gubern valoraba así el resultado de las Conversaciones salmantinas:

"Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca fueron provisionalmente un triunfo del Partido Comunista de España, que valoró especialmente sus aspectos de denuncia pública de la política estatal, realizada además bajo la cobertura oficial. El paso de los años contribuirá a matizar polémicamente la significación real del episodio, sobre todo a partir de su denuncia en 1967 en las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, delebradas en Sitges." (141)

No es cuestión ahora de analizar las razones por las que las generaciones jóvenes cuestionaron muy seriamente las Conversaciones de Salamanca. Solamente decir que la desaparición de Objetivo, cuyo número último fue el noveno de septiembre-octubre de 1955, no preocupó en absoluto al PCE, que pudo haber seguido sacando la revista en la que unos meses antes -justo antes de las Conversaciones de Salamanca-, se había producido el relevo del teórico director de la publicación

Juan Fernández Figuerola -el fundador y director de Índice-, por José Angel Ezcurra -director de Triunfo y posteriormente de Nuestro Cine-.

Pero el PCE salió fortalecido de Salamanca -o al menos, así lo creyó-, y tenía la intención de trasladar a toda la Universidad lo que ellos consideraban el conseguido ensayo de Salamanca. Se preparaba para febrero de 1956 el Congreso de Escritores Jóvenes, que sería el equivalente de las Conversaciones de Salamanca. Evidentemente se habían hecho los consabidos pactos y la organización era plural, pero en realidad el peso máximo y el control de esta operación cultural en la Universidad recayó fundamentalmente en las espaldas de Javier Pradera, Ramón Tamames, Enrique Múgica y Julio Diamante, todos militantes del PCE en aquel entonces, bajo la directa supervisión de Federico Sánchez.

Mientras tanto España ingresa en la ONU el 14 de diciembre de 1955. La operación "Universidad" se frustró por un incidente que tuvo una enorme repercusión en la vida española. El 10 de febrero, día del aniversario de Matías Montero, el falangista Miguel Alvarez fue herido en la cabeza por un disparo -en situación que algunos llaman confusa, pero que otros dicen que fue voluntariamente no esclarecida- durante el transcurso de una manifestación en los Bulevares.

Esto desencadenó medidas, tanto de alcance nacional como de orden local, en la Universidad. Franco, tras declarar durante tres meses el estado de excepción y suprimir la vigencia de los artículos 14, 15 y 18 del Fuero de los Españoles, destituye a Ruiz Giménez, Ministro de Educación Nacional, y a Raimundo Fernández Cuesta, Secretario General del Movimiento.

En la Universidad de Madrid, Laín Entralgo deja su cargo de Rector y se organiza una redada amplísima, en

la que todos los promotores -incluidos lógicamente los miembros del PCE-, dñan con sus huesos en la cárcel.

Según numerosos testimonios, está a punto de producirse "una noche de los cuchillos largos" y por los Colegios Mayores circulaban listas de las personas que había que ejecutar.

No ocurrió nada de eso, pero la organización universitaria del PCE quedó -al menos provisionalmente- absolutamente desmantelada.

No es fácil saber el papel que este hecho jugó en la política general del PCE, pero hay motivos suficientes -y en mi opinión razonablemente fundados- de que el encarcelamiento de los universitarios del PCE aceleró cuando menos la inmediata política de reconciliación nacional.

Para completar este periodo de grandes convulsiones en el PCE en febrero de 1956 tiene lugar el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Khrushchev presentó su famoso informe, que aunque fue leído a puerta cerrada, no tardó mucho en filtrarse, dada la trascendencia de su contenido.

Creo que estos tres hechos -ingreso en la ONU, caída de los universitarios del PCE y el informe del XX Congreso- tuvieron importancia decisiva a la hora de plantearse la nueva línea, la consigna lanzada por el PCE en junio de 1956 y con el título de "Declaración del PCE por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del pueblo español".

Se trata de una versión española de la coexistencia pacífica, y en el documento se afirmaba que existía una evolución en España y que había fuerzas franquistas que se

mostraban discrepantes con la política del dictador y que en el bando contrario, muchos de los que habían defendido la República, pensaban que había llegado el momento de enterrar los odios y, por tanto, el "PCE se declara solemnemente dispuesto a contribuir sin reservas a la reconciliación nacional de los españoles", y hace un llamamiento que incluye a católicos y monárquicos, falangistas desencantados y liberales, socialistas y anarquistas."

Es curioso constatar cómo se hizo mucho más hincapié en la reconciliación con la derecha, cuando el prioritario tema de la reconciliación de la izquierda, llevaba diecisiete años sin avanzar apenas.

El pleno del CC celebrado en Berlín Este en agosto de 1956, reafirmó la nueva política de reconciliación nacional, se hizo la autocrítica por culpa del excesivo culto a la personalidad y por dar más importancia a las cuestiones prácticas que a las ideológicas, y aprobó una resolución en la que se felicitaba al PSUC por su acertada crítica al culto a la personalidad, según había expuesto en su XX partido.

El objetivo de la reconciliación nacional era lograr la sustitución de Franco por vías pacíficas.

El 25 de febrero de 1957, Franco lleva a cabo un nuevo cambio de Gobierno -auxiliado por López Rodó y Carrero Blanco- que tiene como característica fundamental la entrada de miembros del Opus Dei en el Gobierno. Comienza la llamada era de los tecnócratas.

Las huelgas y las protestas arreciaron en 1957, sobre todo con motivo de un aumento de precios, y tuvieron importancia en Barcelona, Madrid y Bilbao.

El IV pleno del PCE, que tuvo lugar en septiembre de 1957, decidió celebrar la jornada de Reconciliación Nacional, y encargó su preparación a Simón Sánchez Montero.

La jornada, convocada para el 5 de mayo, fue un fracaso.

Pese al fracaso, se insistió en el planteamiento y se señaló la fecha del 18 de junio de 1959 como el día en que la Huelga Nacional Pacífica (HNP) obligaría a Franco a dejar el poder. Es obvio constatar que no fue así y al fracaso había que añadir la detención de Simón Sánchez Montero, delegado en España del buró político, que fue denunciado y detenido la tarde del 17 de junio de 1959.

La situación no era especialmente satisfactoria, y en el VI Congreso del Partido, reunido en Praga del 28 a 31 de enero de 1960, en el informe del comité central -leído y presentado por Santiago Carrillo- se decía que la razón de la permanencia de Franco en el poder, en plena crisis económica, era únicamente debida a la división de la oposición. Por lo tanto, el PCE, a través de una serie de huelgas nacionales pacíficas (HNP) y de huelgas generales pacíficas (HGP) debería conseguir el restablecimiento de las libertades democráticas, la amnistía y unas elecciones constituyentes. Se habló incluso que la HNP contaría con la benevolencia o la neutralidad de una parte del aparato represivo.

Para conseguir la unión de la oposición el PCE llama al "Pacto por la libertad", y se mandó una carta en este sentido a todas las fuerzas, incluido el Partido Socialista.

El Congreso nombra presidente a Dolores Ibárruri y Secretario General a Santiago Carrillo.

En 1961 se funda en Francia la Unión de Fuerzas Democráticas, que integran todas las organizaciones en el exilio con excepción del PCE.

En mayo, estalla es escándalo Viridia na, y UNINCI desaparece al poco tiempo.

En julio de 1961 sale el primer número de Nuestro Cine revista dirigida por José Angel Ezcurra, con Monleón como subdirector y en el que colabora Bardem. La redacción está controlada e integrada mayoritariamente por miembros del PCE. Ese mismo mes, el PCE vuelve a proponer la HNP, con el mismo resultado de siempre, pero sin embargo, poco a poco, el PCE se va consolidando en el interior y aunque muchas veces trata de apuntarse éxitos ajenos, cada vez era más claro, que era el único partido dotado de organización suficiente en el interior, para que todos los actos de protesta importantes pasaran por sus manos.

En febrero de 1962 España solicita oficialmente ingresar en el Mercado Común y como respuesta, en junio de 1962 convocados por el Movimiento Europeo, viejos enemigos, unos en el interior y otros en el exterior. (Gil Robles, Madariaga, Llopis, Ridruejo) fijan las condiciones -en nombre de la oposición y sin que el PCE esté presente- para que España pueda entrar en el Mercado Común.

El llamado "Contubernio de Munich" se salda para los participantes del interior con la prisión o el destierro.

El Comité Ejecutivo (142) -ya no se llama Buró Político desde el VI Congreso- del PCE, expresa su coincidencia con las condiciones de Munich, pero amenaza ante la posibilidad de preparar el futuro de España sin contar con el PCE.

Un mes antes de la declaración del PCE, -que lleva fecha del 13 de junio- se ha declarado el -estado de excepción en Asturias, Vizcaya y Guipúzcoa.

En agosto, unos 60.000 mineros asturianos van a la huelga.

En abril de 1963, Julián Grimau, -miembro del CC del PCE es ejecutado. La campaña internacional contra Franco es muy fuerte, pero no logra evitar la -muerte del detenido.

En agosto, los anarquistas Francisco Granado y Joaquín Delgado, mueren en el garrote, pero no -hay campaña internacional contra el régimen.

En el pleno del Comité Central de -noviembre de 1963 comienzan las primeras discrepancias con la línea de Carrillo y Claudín y Federico Sánchez son los encargados de formularlas.

En el Comité Ejecutivo de marzo de 1964 reunido en Praga, se acordó suspenderlos de sus puestos, y en abril de 1965 son excluidos del partido por actividad fraccional.

Según Claudín, número tres en la jerarquía y amigo íntimo de Carrillo, el motivo inicial del deterioro de sus relaciones, fué el estalinismo (143).

Finalmente el "subjetivismo" en la dirección del partido, fué lo que produjo el enfrentamiento final.

Claudín terminaba su respuesta a los camaradas del Comité Central con las siguientes palabras:

"Detrás de este hecho escalofriante hay toda una formación -más exacto, deformación- de los miembros del Partido que nos hemos forjado en el período estalinista. En nosotros, fundidos con virtudes de firmeza, combatividad y abnegación indiscutibles, hay hábitos, concepciones, métodos, completamente extraños al espíritu del marxismo y del leninismo. Bajo su influjo, la discusión deja de ser discusión ; la discrepancia se convierte en herejía y la herejía hay que tratarla como nos enseñaron los grandes celadores de la fe en nuestra historia nacional. Marx se esfuma ante Torquemada." (144)

El VII Congreso del PCE, que tiene lugar en Praga, no trae grandes novedades y en el interior es de señalar que en agosto de 1965 varios catedráticos -entre ellos Enrique Tierno Galván, que desarrollaba una oposición en el interior, coincidente en algunos extremos con el PCE, pero que discrepaba de la Reconciliación Nacional- son apartados de sus cátedras, por mostrar su acuerdo con las protestas estudiantiles.

El desarrollo del turismo -más de 14 millones- contribuye notablemente a la modificación de ciertas costumbres españolas.

No varía demasiado el panorama al año siguiente, en el que cabe destacar el cierre de la Universidad de Barcelona, el Manifiesto de Constitución del sindicato comunista Comisiones Obreras (CCOO) y el Referendum sobre "la ley orgánica del Estado", que es aprobado.

Aumenta el número de turistas: más de 17 millones.

Fraga publica en marzo la tan esperada "Ley de prensa e imprenta" con la desaparición de la censura previa obligatoria, y su sustitución por la "consulta voluntaria".

1967 es un año mucho más significativo que el precedente. En febrero tienen lugar los mayores con - flictos universitarios de la postguerra, lo que lleva al cie rre de las Universidades de Madrid y Barcelona.

El Tribunal Supremo, declara ilegales las huelgas y a Comisiones Obreras, y Carrero Blanco es nom brado Vicepresidente del Gobierno.

Proliferan las escisiones del PCE y - la formación de grupúsculos que van a ir desapareciendo poco a poco.

El PCE convoca una Huelga General Pa- cífica para el 27 de octubre de 1967.

No se desanima por el fracaso y convo ca otra nueva para el 14 de mayo de 1968 con idéntico resultado que en ocasiones precedentes.

La URSS invade Checoslovaquia. Fin de la Primavera de Praga.

Los progresos que hace el PCE en el campo obrero -sobre todo a través de CCOO- no tiene correlación en la Universidad donde el PCE, siempre presente, comienza a perder fuerza. El Gobierno cierra de nuevo la Universidad Complutense.

ETA da muerte a Meliton Manzanas jefe de la policía política de San Sebastián.

Aumentan las huelgas y comienza el Segundo Plan de desarrollo (1968-71).

El 28 de agosto el CE condena la invasión de Checoslovaquia.

1969 empieza -exactamente el 4 de enero- con estado de excepción en todo el país.

Juan Carlos jura fidelidad a Franco y a los principios fundamentales del Movimiento, tras ser nombrado por el dictador su sucesor.

El escándalo Matesa determina un enfrentamiento ministerial, que se salda con la creación de un gabinete monocolor del OPUS- el acusado en el caso Matesa- auspiciado por Carrero Blanco.

Nacimiento del FRAP. Frente Revolucionario Antifranquista y Patriótico.

1970 estuvo dominado por el Proceso de Burgos. Tras varios aplazamientos se celebra en diciembre y concluye con nueve condenas a muerte para 6 de los 16 activistas de ETA que eran juzgados. Esto provoca una gran campaña de agitación nacional e internacional, contra Franco que finalmente conmuta las penas de muerte.

El PCE intenta unir la protesta por el Proceso de Burgos con la consigna de huelga general lanzada por CCOO en noviembre, pero no tiene éxito.

Siguen aumentando los conflictos laborales y estudiantiles, fundamentalmente en Asturias -los primeros- y en Madrid -los segundos-.

El número de turistas sobrepasa los 24 millones.

En 1971 la situación sigue aproximadamente igual, y la descomposición del régimen ahora -quizá por vez primera- comienza a dar señales inequívocas de existir.

Cada vez es más difícil mantener al país, en silencio, y aunque por distintas razones hay que resaltar la clausura del diario "Madrid" y la suspensión administrativa de la revista "Triunfo".

Una amnistía decretada en octubre, favorece fundamentalmente a los implicados en el caso Matesa.

Una ofensiva de las fuerzas más derechistas es constatable en 1972. Se suceden las manifestaciones de "exaltación patriótica" a cargo de Carrero, Giron, Blas Piñar, Iniesta Cano, alcanzando el acto del Santuario de Santa María de la Cabeza, la máxima difusión.

En agosto, durante el XII Congreso del PSOE se produce la escisión del partido, con la destitución de Rodolfo Llopis y la decisión de que la dirección debe pasar al interior del país.

Mientras la disputa socialista, se salda con el relevo de generaciones y el control del partido por militantes jóvenes y del interior, el PCE, cuyo VIII Congreso se reúne en octubre, reelige a Carrillo y - la Pasionaria y reafirma su teoría de la unión de todas - las fuerzas democráticas para derribar el franquismo, sin necesidad de violencia.

En el mes de junio de 1973 Carrero Blanco es nombrado presidente del Gobierno, en un intento de Franco de asegurar la continuidad de su política tras su muerte.

Esto significa obviamente el refrendo del OPUS en el gobierno del país.

El atentado de ETA del 20 de noviembre en el que muere Carrero, desbarata todas estas previ-siones.

Ese mismo día estaba fijado el llamado "proceso 1001" contra una serie de dirigentes de Comisiones Obreras. La trascendencia del hecho precedente, diluyó el interés que este proceso había suscitado.

Franco designa a Arias Navarro como presidente del Gobierno, y este da a conocer un gabinete - el 5 de enero de 1974, en el que los miembros del Opus eran excluídos.

El 12 de febrero Arias lee ante las Cortes, su programa de reforma, y la prensa, con la misma agudeza que antaño calificara a Fraga como el ministro de la liberalización, empieza a hablar del espíritu del "12 de febrero", de la "apertura del 12 de febrero".

Una primera muestra de esta apertura, fueron 21 días más tarde las ejecuciones del anarquista Puig Antich, y del apátrida Heinz, que de nuevo levantaron protestas nacionales e internacionales.

En mayo, en una conferencia de Prensa en París, Carrillo insiste en la necesidad de formar un go-bierno de reconciliación nacional, "en el cual, sin duda, - tendrían un lugar, varios ministros de Franco". para la preparación de las elecciones.

La grave enfermedad de Franco en el - mes de julio, que hace que Juan Carlos asume provisionalmen- te la jefatura del Estado, entre el 19 de julio y el 2 de - septiembre, acelera las negociaciones, y el 29 de julio se - crea la Junta Democrática de España de la que forman parte - el PCE, el PSP -Partido Socialista Popular de Tierno Galván- y el Partido del Trabajo (PT), junto con personalidades como Calvo Serer miembro del Opus, máximo responsable del desapa- recido diario Madrid, y la posterior incorporación de la - facción del partido carlista que lideraba Carlos Hugo.

En diciembre Arias Navarro presenta - el "estatuto Jurídico del derecho a la Asociación Política" que aspiraba a perpetuar el régimen franquista ante la clara posibilidad de la desaparición de su fundador.

Felipe González es nombrado Secreta - rio General del PSOE, al concluir su XIII Congreso.

En 1975 el conflicto se agudiza enor- memente. En junio se crea la llamada "Plataforma de Conver - gencia Democrática" que incluye al PNV, Izquierda Democráti- ca, PSOE, UGT, MC, ORT, etc.

El Gobierno no se conforma con el estado de excepción decretado en Vizcaya y Guipuzcoa el 25 de abril con una duración de tres meses, y justo cuando concluye, promulga el decreto-Ley sobre Prevención del Terrorismo.

Septiembre es el mes más tenso. Tras un proceso sumarísimo, tres militantes del FRAP y dos miembros de ETA son fusilados en Hoyo de Manzanares. La protesta llegó hasta la intervención directa del Papa y la retirada de 14 embajadores.

En este contexto y agravado por la compleja situación que se había presentado en el Sahara, Franco, tras un intento desesperado de prolongar su vida, muere el 20 de noviembre.

Juan Carlos es proclamado Rey de España.

Con manifestaciones por amnistía para todos los presos políticos, comienza el año 76, en todo el país, que culmina con los sangrientos sucesos de Vitoria, donde las fuerzas gubernamentales disparan contra los obreros el 3 de marzo.

La "Plata-Junta" unión de la Junta Democrática y de la Plataforma de Convergencia se forma oficialmente el 26 de marzo.

En julio, cesa Arias Navarro y el Rey encarga a Suarez la formación de un nuevo gobierno.

A finales de ese mes, y tras un manifiesto en que 76 intelectuales piden la legalización del PCE, éste decide salir a la luz pública y en Roma los días 28 y 29 de julio se celebra un pleno del Comité Central.

Se insiste en la alianza con los católicos, Pasionaria y Carrillo son reelegidos, y 133 miembros integran el nuevo Comité Central, mientras se amplía a 24 el número de integrantes del Comité Ejecutivo.

La etapa de transición que se vive, - permite que se celebren congresos del PSOE, UGT y CCOO.

En diciembre, Carrillo da una conferencia clandestina, en la que anuncia -entre otras cosas- que el PCE aconsejará la abstención en el referendun para la reforma.

El 94% de síes da una victoria aplas - tante a los partidarios de la reforma.

Carrillo es detenido y ocho días más tarde, puesto en libertad.

El consejo de Guerra contra nueve militares acusados de pertenecer a la Unión de Militares Demócratas, demuestra que en el Ejército las cosas siguen igual.

Los primeros días del año 77 son claves. El asesinato en Atocha de los abogados laboristas de CCOO -vease 7 días de enero- produce la máxima tensión.

El PCE pide calma y más de 200.000 personas, en silencio y saludando con el puño en alto, acompañan sus cadáveres en el entierro. La amenaza del golpe de Estado, planea aún con más fuerza, tras el secuestro por el GRAPO del general Villaescusa y de Oriol y Urquijo.

El 9 de febrero se produce el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Moscú.

El 9 de abril, tras la decisión del Tribunal Supremo de inhibirse en la cuestión, se decide legalizar el PCE. El Consejo Supremo del Ejército expresa su repulsa.

Como protesta dimite el ministro de Marina. Según ciertas informaciones hay un conato de golpe de estado.

El primer mitin legal del PCE tiene lugar en Valladolid.

Don Juan renuncia a sus derechos sucesorios en beneficio de su hijo Juan Carlos, y el 15 de junio de 1977 tienen lugar las primeras elecciones generales.

El PCE -incluyendo al PSUC- obtiene resultados decepcionantes. Veinte diputados de los cuales 8 son del PSUC.

El 25 de septiembre se firman los Pactos de la Moncloa con la participación del PCE.

En abril de 1978 se celebra en Madrid el IX Congreso del PCE. Tras algunos incidentes se decide abandonar el leninismo. Se refuerza la tesis del eurocomunismo.

La historia posterior -muy rica en datos significativos- podemos obviarla desde la perspectiva de este estudio, ya que la última película de Bardem que se analiza, es precisamente 7 días de enero rodada por estas fechas.

Si tratásemos de hacer una historia del PCE (145) habría que seguir hasta el momento presente, pero como su razón fundamental es ayudar a comprender el cine y la evolución del pensamiento de Juan Antonio Bardem, habrá que - dar por finalizado provisionalmente este capítulo.

NOTAS AL CAPITULO III

- (100) - A partir de ahora sustituiremos Partido Comunista de España por las iniciales PCE.
- (101) - Declaración realizada en Pésaro y de la que poseo - grabación magnetofónica.
- (102) - Dolores Ibárruri, El único camino. Memorias de la Pasionaria, pág. 377, México DF, 1963.
- (103) - Gregorio Morán, "Superagente Conesa", Diario 16, 24-31 de marzo de 1977.
- (104) - Enrique Lister Basta, pág. 115, G. del Toro Editor, Madrid 1978.
- (105) - Vease F. Aguado Sánchez, El maquis en España, pág. 89, Madrid 1975.
- (106) - Angel Ruiz Ayúcar, El partido comunista. Treinta y siete años de clandestinidad, pág. 244, Madrid 1976.
- (107) - Gabriel Jakson La República española y la guerra civil pág. 446, Ed. Grijalbo (México 1967)
- (108) - José Ma. de Areilza Embajadores sobre España, pág. 211. Instituto de Estudios Políticos. (Madrid 1947)
- (109) - A partir de ahora se designará por sus iniciales C.C., o por su nombre completo.
- (110) - Mundo Obrero, Sesiones del III Pleno del PCE, 27 de marzo de 1947.
- (111) - Ibid.

- (112) - Jorge Semprún. Autobiografía de Federico Sánchez.
pág. 93, op.cit.
- (113) - Max Gallo y Régis Debré Demain l'Espagne, pág. 147,
Paris, 1974.
- (114) - Partido Socialista Unificado de Cataluña.
- (115) - Enrique Lister Basta pág. 170, op.cit.
- (116) - Aquí resulta pertinente recordar que el Pacto de Var-
sovia no se firmó hasta el 14 de mayo de 1955 en la -
capital polaca.
- (117) - Sobre este tema ver Felix Fanes La vaga de tramvies
de 1951. Una crónica de Barcelona. Ed. Laia (Barcelo
na 1977)
- (118) - Román Gubern La censura págs. 117-118. Ed. Península
Barcelona 1981.
- (119) - Programa del Partido Comunista Español. Ed. PCF. Niza
1955.
- (120) - Citado en José Borrás Política de los exilados espa-
ñoles 1944-1950. Paris 1976 pag. 181
- (121) - El llamamiento fué escrito en casa de Muñoz Suay, pero
su firma se hizo en el colegio mayor José Antonio de -
Madrid, dependiente de la Falange y del SEU.
- (122) - Las cintas con todas las intervenciones de Bardem en
Pesaro, se hayan en mi poder.

- (123) - Declaraciones de Bardem en Pésaro.
- (124) - Objetivo, nº 5, pág. 4. Junio de 1955.
- (125) - Esa es la calificación que le dan los miembros del PCE y no sé hasta que punto, podía ser verdad en - aquellos tiempos. Sí puedo asegurar que el actual crítico de televisión de "El Alcázar" y antiguo - crítico de cine de "Arriba", se alinea en la actualidad con la ultraderecha.
- (126) - Salcedo, en la actualidad con un puesto importante en "El NORte de Castilla" de Valladolid, hizo un - pequeño -y curioso- papel en la película de Patino Nueve cartas a Berta, y se considera en la actualidad un liberal de tendencias izquierdistas.
- (127) - Objetivo, nº 6, pág. 3. Junio de 1955.
- (128) - Objetivo, nº 6, págs. 19-21, Junio de 1955.
- (129) - Filósofo húngaro, nacido en Budapest en 1885, verdadero oráculo para los militantes comunistas con inquietudes culturales durante los años 50 y 60, y cuya aportación más importante en el campo al que nos referimos la constituyen sus "Ensayos sobre el realismo" y su "Significación actual del realismo crítico".

Fué el teórico que contribuyó más poderosamente a que el realismo socialista que se hallaba desprestigiado, se convirtiera en "realismo crítico".
- (130) - El subrayado es mío.
- (131) - Ibid.

- (132) - Este párrafo es una explícita declaración de intenciones. El consenso que se había producido en Italia con el neorrealismo, era el que se buscaba en España, para el realismo.
- (133) - Objetivo, nº 6, págs. 30-31, junio de 1955. El subrayado también es mío.
- (134) - Objetivo, nº 6, pág. 38, junio de 1955.
- (135) - Según García Escudero en abril de 1963 hubo otras conversaciones de Salamanca de nula trascendencia.
- (136) - Declaraciones de Luis Lucía a Triunfo, el 13 de julio de 1955. Citadas por Román Gubern en La censura, pág. 150, op.cit.
- (137) - Antonio Castro, El cine español en el banquillo, pág. 307, op.cit.
- (138) - Declaraciones de Bardem a Irurazqui, citadas por Jorge Torras en Cómicos, pag. 34, op.cit.
- (139) - García Escudero, La primera apertura, pag. 53. op.cit.
- (140) - José María García Escudero, El cine español, pag. 61-62, Ediciones Rialp (Madrid 1962)
- (141) - Román Gubern La censura pág. 151, op.cit.
- (142) - Se utilizará a partir de ahora las iniciales C.E.

- (143) Fernando Claudín. Documentos de una divergencia comunista, pág. III El Viejo Topo (Barcelona 1978)

Para estudiar este tema -a mi juicio de notable importancia, vease el libro de Claudín, citado más arriba y la tantas veces mencionada novela de Jorge Semprún Autobiografía de Federico Sanchez.

- (144) Fernando Claudín. Documentos de una divergencia. pág. 216. op.cit.

- (145) Tarea, a mi juicio importante, y que aún esta por hacer. Sobre todo en la epoca del franquismo, en que el PCE aglutinó a todas las fuerzas que luchaban contra la dictadura franquista.

CAPITULO IV

4.1. Análisis del cine de Juan Antonio Bardem

Como primera medida, hemos numerado cronológicamente cada película de Bardem, incluyendo Bienvenido Mr. Marshall, aunque sólo fuera escrita por él, porque creo que es extraordinariamente significativa y responde en gran parte a la forma de pensar y de hacer del realizador. Quedaría por tanto así, con la reserva de que de la número veinte, recién terminada, no se hablará, porque no se ha estrenado todavía.

- 1.- Esa pareja feliz (1951)
- 2.- Bienvenido Mr. Marshall (1952)
- 3.- Cómicos (1953)
- 4.- Felices Pascuas (1954)
- 5.- Muerte de un ciclista (1955)
- 6.- Calle Mayor (1956)
- 7.- La venganza (1957)
- 8.- Sonatas (1959)
- 9.- A las cinco de la tarde (1960)
- 10.- Los inocentes (1962)
- 11.- Nunca pasa nada (1963)
- 12.- Los pianos mecánicos (1965)
- 13.- El último día de la guerra (1968)
- 14.- Varietés (1970)
- 15.- La isla misteriosa (1971)

- 16.- La corrupción de Cris Miller (1972)
- 17.- El poder del deseo (1975)
- 18.- El puente (1976)
- 19.- Siete días de enero (1978)
- 20.- Advertencia (1982)

En principio existían varias posibilidades de analizar la obra de Bardem, pero finalmente me decidí por dividir su carrera en cinco etapas, dejando abierta la puerta a una sexta que quizá se inaugure con su película número veinte.

La etapa A la llamaría de tanteo e in -cluiría el período 1951-1954, abarcando las películas señaladas como 1,2,3 y 4.

Además de un análisis pormenorizado de cada cinta me centraré en Esa pareja feliz -1- y en la estructura de Cómicos -3-.

La etapa B iría de 1955-59, la subtitulo "Consolidación y decadencia", e incluye los films 5,6,7 y 8. Los dos primeros son ejemplos de cine intimista, mientras que en la 7 y 8 se intenta el gran espectáculo con resultados lamentables. Considero que ésta es la etapa crucial de Bardem, porque incluye su manifiesto ideológico -5-, su mejor película -6-, la más ambiciosa -7- y su mayor fracaso comercial -8-.

Me parece absolutamente vital analizar a fondo la estructura de las películas 5,6 y 7,

La etapa C incluye tres años (60-63), tres películas 9,10 y 11; trata de ser un intento de vuelta al cine intimista 5 y 6 y se salda con otro fracaso, en este caso comercial y crítico, el de Nunca pasa nada que supone un nuevo punto de inflexión y un cambio de orientación. Juzgo de especial relevancia la película 11 y puesto que se la llamó "Calle menor", propongo un estudio comparativo de los films 6 y 11.

La etapa D es la más extensa, abarca diez años (1965-1975), seis películas 12,13,14,15,16 y 17, es la llamada etapa comercial de Bardem, sin duda la menos interesante, pero creo que extraordinariamente significativa y que responde fundamentalmente a necesidades alimenticias.

La etapa E "tras la muerte" de Franco va de 1976 a 1980, y engloba dos films, 18 y 19. Dos films en que de forma tangencial, en el 18 y frontalmente en el 19, aborda Bardem el cine político "stricto-senso".

La estructura itinerante de El puente sufre, como La venganza, la influencia de las novelas de andar y ver y en especial de "El Quijote". Una comparación de estructuras 7-18, aparece como pertinente.

Finalmente la 19 requerirá un análisis pormenorizado de lo que Bardem entiende prácticamente por cine político y hasta que punto su praxis concuerda con sus declaraciones teóricas.

La etapa F tal vez se puede inaugurar con Advertencia o, quizá -dado su tema-, este film pase a engrosar la etapa E.

4.2. Esa pareja feliz

Unicamente conviene añadir aquí algunas de las frases pronunciadas por Bardem en Pesaro sobre el - film:

"Esa pareja feliz es una segunda versión mucho más edulcorada y mucho más rosa de una primitiva versión que a los propios amigos productores no les gustó, y no mostraba ese final complaciente en el que el trabajo lo soluciona todo." (136)

Muchas veces se ha hablado de estas diferencias, pero no se lograba concretar nunca en qué consistían y las versiones que se daban diferían, en muchos casos, unas de otras. Con todo, me parece que la más creíble es la visión -bastante diferente por cierto- que dieron en 1961, tanto Bardem como Berlanga, al contestar a la revista Film Ideal, que quería conmemorar el décimo aniversario de Esa pareja feliz.

Esta era la opinión de Bardem:

"Rebuscando entre mis papeles, he encontrado algo que creo explica a la perfección el nacimiento de Esa pareja feliz.

Hoy a tantos años de distancia estoy radicalmente de acuerdo con esa idea inicial que dió origen al film. Otro día, si quieres o puedes, te dejaré leer el primer tratamiento en el - cual todo el planteamiento argumental era mucho más de verdad de lo que fué después, con una mayor entidad dramática aliviada por un - dulce y suave humor. Entonces era todavía demasiado pronto para intentar hacer eso y hubo que virar toda la historia hacia posiciones - más fácilmente aceptables, introduciendo elementos de farsa que desvirtuaron bastante ese mundo cordial y humano. " (137)

En la respuesta de Berlanga no parece existir excesivo pesar por esas modificaciones que considera poco importantes:

"Quizá yo conteste, creyéndome sincero, con un punto de vista de un recuerdo más o menos su - puesto. En todo caso, mi memoria me dice que Esa pareja feliz la escribimos en condiciones óptimas de libertad en cuanto a presiones de - producción.

Me parece recordar -Juan Antonio quizá tenga más memoria- que sóloamente nos sugirieron unas ligeras variantes que dulcificasen un poco - ciertos aspectos -un hijo muerto, el deseo de no tener más, etc.- de la historia.

También hubo, aunque tampoco fue muy grave, el problema económico. La película tenía que ser, es lógico, barata. Y lo fue.

Nuestro sueldo fue de 100.000 pesetas a repartir entre los dos, y el rodaje se desarrolló en condiciones normales -salvo las clásicas ingenuidades de quienes no habíamos pisado todavía un plató.-Escogimos los actores que nos parecieron adecuados y, en general, no tuvimos más disgustos que los de la autocrítica, ante el desnivel que veíamos entre lo soñado y lo conseguido. De todas formas fuimos -fui- más audaz que nunca, y nos atrevimos a hacer cosas que ya luego no he intentado. Todo esto me sugiere que hoy debe ser más difícil empezar en las mismas condiciones. El coste de una película ha subido demasiado y los rendimientos son menores. Y por otro lado, hay un clima de ferocidad en torno de cualquier nuevo creador que entonces no existía." (138)

En ese mismo número se publican las notas a que hace referencia la respuesta de Bardem. He aquí su contenido:

"La pequeña gente y su mundo. La pequeña gente de Madrid. Ellos no disponen de tiempo para darse cuenta de la hostilidad del mundo en que viven. Alguna vez -en algún momento de insomnio, en algún crepúsculo de domingo- se asombrarán al encontrarse pensando, pensando, que en definitiva no es esa la vida que ellos soñaban, que hay algo

que buscan afanosamente en todos sus minutos, algo que no llega, que hasta ahora no ha llegado: la felicidad.

El pequeño mundo en el que transcurre el tiempo de su vida, no ha previsto para sus criaturas ningún paraíso rosa, ninguna ternura. No hay en el mapa de su mundo ninguna carretera a la felicidad.

Sucede que yo me paseo entre interminables sociedades anónimas...

Forzosamente, desesperadamente, ellos necesitan esa felicidad. Todavía tienen esperanza.

Más allá de su íntimo mundo, del lugar de su más profunda soledad, pasan los grandes trenes iluminados que van lejos, hablan a grandes voces los anuncios, y la felicidad se regala con el mejor dentrífico.

Hay que contar ahora más que nunca con el azar. Si Vd. sabe lo que es una galaxia puede ganar 500 pesetas. Si sabe Vd. quien ganó la batalla de Tra^usimeno, vivirá un fin de semana inolvidable.

Bondadosamente, sin pedir nada a cambio, ese mundo ofrece la felicidad. Cualquiera puede conseguirla ahora. Sin embargo, esa felicidad publicitaria se ofrece a plazo fijo.

Si la suerte le llama por teléfono, tiene Vd. media hora para cobrar el premio. Si el camarero del restaurante que le invita a cenar el fin de semana despliega su sonrisa, Vd. deberá sentarse a la mesa.

Ocorre, a veces, que uno no desea la felicidad.. Es terrible entonces tener que sonreír ante el fotógrafo de prensa mostrando de un modo bien patente la caja de bombones de regalo. Es terrible tener que hacer entonces, por el micrófono, un elogio al mejor desodorante.

Ese mundo no regala nada, no dá nada. Para buscar la felicidad, habrá que escapar, huir.

Pero cuando uno se eleva a ese estrato superior de la gente, que uno cree que es feliz, que siempre lo ha sido, se comprueba dolorosamente que no existe más que un vacío, una espantosa soledad. Uno no está en su sitio. Llega a comprenderlo cuando le expulsan de ese paraíso falso. Dá la casualidad de que le expulsan cuando uno ya se iba voluntariamente.

Otra vez el pequeño mundo de siempre, el mundo inalterable. Tal vez seguramente, esté allí, esa felicidad tan buscada.

¿Está? Uno no tiene mucha seguridad.

EL - Trabaja en unos estudios cinematográficos como electricista y por las noches se afana en seguir un curso de radio por correspondencia. Construirá al fin, ese aparato; pero el aparato no funciona en el momento oportuno cuando, con gran ceremonial, los vecinos esperan escuchar el gran partido internacional.

El sueña grandes cosas, y se deja arrastrar por los anuncios. Tendrá que escaparse de lo que le rodea. Volverá.

ELLA - Trabaja en unos grandes almacenes, sección de caballeros. Su horizonte es limitado. Su repertorio de deseos, escaso. Pero rodeo el pequeño mundo de sus sueños lo conoce bien. Quizá le gustase estar en la sección de juguetes. Hay en su casa, encima de la cómoda, una fotografía de un niño. Ella no escapará. ¿A dónde? Ella le espera siempre.

Directrices:

Insatisfacción por el entorno; felicidad obligada:
Navidades en julio.

Escapismo de él; entrada en el mal: Molti sogni per la strada.

Desconocimiento mutuo: aislamiento : Soledad

- 1- Realquilados; estorban, escena amorosa, provocan pelea.
- 2- Fotografía, en la verbena, del matrimonio.
- 3- Radio por correspondencia; partido internacional; pequeña fiesta. Fracaso. Ambiente cómico.

- 4- Padres de ella o él con mercería en barrios cas tizos.
 - 5- En Galerías las compañeras le piden recomenda - ciones para el cine. Siembran cizaña. ¿Ella no tiene celos? El está siempre rodeado de mucha - chas bonitas.
 - 6- La gente del barrio pide también recomendación para la chica que trabaja en Fiesta en el Aire.
 - 7- Cuando van al cine, él explica doctoralmente todos los trucos técnicos y chafa las ilusiones de ella.
 - 8- Ambiente del estudio. Diferenciar argot, tipos. Presentar aparte la basura del cine. Y la escon dida ilusión de alguno.
 - 9- El "fin de semana" o el "Día de la pareja feliz" coincide con el día menos feliz de su existencia"
- (139)

4.2.1. Sipnosis

Para facilitar que el análisis se pueda seguir cómodamente, se hace imprescindible hacer un resumen de lo que el film nos muestra:

- Sobre las imágenes de un coche, con un gran cartelón que reza "Pareja feliz" se desarrollan los títulos de crédito.
- Unos estudios de cine. Se rueda una escena de una película histórica con reinas y nobles. Todo es de cartón piedra y los diálogos ridículos y grandilocuentes. Juan (FFG) es un eléctrico de unos estudios cinematográficos. Un trabajador español normal, como otros muchos.
- Vuelta a casa. Un barrio popular. Saluda a los niños, habla con los vecinos y entra en su casa.

- Son realquilados y están llenando el censo.
- Carmen (EQ), esposa de Juan, en el cine. Están viendo una película americana de "amor y lujo". Juan le explica todos los trucos técnicos a Carmen. Un vecino de butaca, se levanta molesto por las explicaciones de Juan, y le dice que se calle.
- Carmen coge al hijo de una mujer en el cine y esto permite que la conversación se centre sobre ese tema.
- En el descanso del cine, un anuncio del jabón Florit: "Un día feliz, para una pareja feliz".
- Carmen juega a las quinielas, a la lotería y al concurso de jabón Florit. El, en cambio, estudia radio por correspondencia.
- Hay restricciones de luz.
- Con el apagón entra el primer flash-back. Cuatro años antes, cuando llegaron a la habitación.
- Escenas rápidas, casi de comedia, pintando la habitación y probando la cama. Llega el vendedor de la Academia Rius. "A la felicidad por la electrónica". Son 24 con 60. El calendario nos indica que nos encontramos en 1947. Paso a tiempo actual. Estamos en 1951 porque Juan ya tiene 4 diplomas, uno por año. Lo que antes era novedad y alegría en la pareja, se ha convertido en rutina y aburrimiento.
- Pasan el domingo en el campo. Carmen juega a la ruleta de los barquillos.
- Van al teatro, a ver a un amigo, con el que Juan quiere poner un negocio de fotografía. Hablan a ratos, porque el amigo hace de figurante, un soldado romano, y tiene que dar vueltas continuamente, para que la media docena de extras que hay, den la impresión de un ejército. Sólo puede hablar en el momento en que dá la vuelta al escenario para empezar de nuevo.
- En casa de Juan, todos los amigos reunidos en torno a la radio. Matías Prats transmite un partido internacional. En el momento menos oportuno se estropea la radio.

- Segundo flash-back. La imagen corresponde al tiempo pasado y ellos lo comentan en el presente.
- La pareja en la feria. Suben a la noria. Formula Carmen un deseo: "Quiero que se pare na noria". La noria se para. Escena de amor en lo alto de la noria. Escenas rápidas de la boda, la vuelta a la habitación.
- Tiempo actual. Juan no se levanta de la cama. No tiene que ir a los estudios, porque le han despedido por comprar película al ayudante de cámara, para el negocio de fotografía.
- Discusión con Carmen. Reproches mutuos. Intervienen en la discusión el matrimonio que les tiene realquilados.
- Llegada del hombre que les comunica, en medio de la pelea, que han ganado el premio.
- A la mañana siguiente el organizador de jabón Florit intenta decirles en qué consiste el premio, pero Juan únicamente quiere enterarse de lo que cuenta Luis, que Rafa ha desaparecido con todo el dinero.
- Discusión en el coche. Juan quiere ir a buscar a Rafa. El organizador les dice que tienen que seguir el itinerario previsto. La discusión acaba en un choque contra un carrito de fruta.
- Juan se encuentra a Rafa. Cuando insinúa que se ha quedado con todo, Rafa se ofende. Se despide de sus amigas -está en una casa de citas de la que se supone habitual- sale a la calle con Juan, y se va de nuevo, en el tranvía, burlándose otra vez.
- Juan trata de buscar a Carmen. Visita a la empresa de pompas fúnebres. Le mandan a la Zapatería Luxor.
- Carmen recibe el regalo de unos zapatos, modelo "Princesa". Llega Juan.
- Entran en el restaurante. No entienden nada de la carta. El maître les pide lo que él quiere. Conflicto final con un camarero que quiere cobrarles y que se ríe cuando les dicen que son "La pareja feliz".
- Grandes almacenes. Les regalan un fusil submarino "Bofarull" para completar el veraneo.

- Sala de fiestas Copacabana. La pareja feliz es la atracción de la noche. Todos cantan "Pareja feliz". Juan se enfada. Pelea generalizada.
- Comisaría. El comisario les deja en libertad tras darles unos consejos.
- Calle. Se quieren besar, pero los paquetes se lo impiden. Deciden regalarlos a la doble hilera de mendigos que pernoctan en los bancos.
- Ahora ya se pueden besar. Carmen se quita los zapatos -que le hacían daño- y se pone de puntillas. Se alejan y sobre el primer plano de los zapatos aparece la palabra Fin.

Ya habíamos explicado como nace Esa pareja feliz. El sentido de la película está especificado en la advertencia preliminar que encabeza el primer quión:

"Los personajes y los lugares de esta fábula están ahí, como si dijéramos, a la vuelta de la esquina. En este sentido nuestro escenario "testifica" la real existencia de unos seres, de unas cosas, que de tanto verlas, estamos a punto de olvidar. Sobre estas personas y lugares se ha pretendido hilar una existencia humana simple, pero no por ello, menos dramática o feliz, que una artificial historia al uso, en el cine actual.

Sin embargo, en varios momentos, los sucesos reales han sido extrapolados, hacia un reino, donde la ironía y el humor nos aligera el corazón, quizá para hacerlo más vulnerable, a la comedia humana de estos minutos particulares, que el escenario pretende contar." (140)

4.2.2. Antecedentes

Es muy claro que la película pretende romper con el cine imperante en España. Y lo hace de una manera explícita y de una forma implícita.

El rechazo del cine español imperante -el de Cifesa para ser más preciso- está en esa primera secuencia, en que asistimos al rodaje de "una película española". Todo es falso, grandilocuente, los decorados de cartón piedra, los actores afectados. Hay incluso un diálogo, cuando Lola Gaos se tira por la ventana, que pretende servir de contrapunto a los del film que se rueda:

"-¿Qué ha pasado?

-Cómo que ha pasado. Que se me ha caído encima la monarquía." (141)

La alusión es clara. El 1 de abril de 1947 Franco anuncia la "Ley de sucesión" que convierte a España en reino y el 6 de julio del mismo año tiene lugar el referendum. El 27 de julio la ley es aprobada con más del - 90% de los votos positivos. Con este diálogo, la película -trataba de matar dos pájaros de un tiro. Lo primero la alusión a ese referendum que lleva a que un pobre obrero -léase pueblo español- se le caiga encima la monarquía. Lo segundo que las películas de Cifesa, trataban de reyes, reinas, nobles y grandes señores, sin preocuparse para nada del español medio, del Juan Español que Bardem ha querido que -fuera protagonista de todos sus films.

Este es el punto clave de la concepción de la película. Pretende dar testimonio de la vida de un obrero español en el Madrid de 1951.

Dicha pretensión enlazaba con las teorías de Bardem de que el cine o era testimonio o no sería nada y buscaba sus raíces en el neorrealismo, puesto que juzgaban que la situación española era semejante a la que viviera Italia bajo el fascismo; y de todos es sabido, que las revistas de la época y el Centro Experimental Romano, fueron refugio de antifascistas, que comenzaron su labor en estas difíciles circunstancias. De Santis, Antonioni, Lizzani, Pietrangeli, hicieron sus primeras armas en la redacción de "Cinema"

En 1943 en pleno fascismo Visconti continuó rodar Ossessione, crónica realista de la Italia fascista, encubierta como adaptación de la novela de James M. Cain El cartero siempre llama dos veces.

Con el final de la guerra, tras la muerte de Mussolini y la derrota del fascismo, en Italia surgió un movimiento que tomó el nombre de "neorrealismo". La primera y principal característica del neorrealismo es una vuelta al realismo. Y esto se hace fundamentalmente como respuesta al cine realizado durante el período fascista.

En este cine predominaban las películas históricas de exaltación nacionalista y las comedias de "teléfonos blancos". Estas recibían su denominación del hecho de que estaban situadas siempre en ambientes de gran lujo, en mansiones que poseían bellos teléfonos blancos, en lugar de los miserables y feos aparatos negros que los italianos veían diariamente.

Bazin (142) explicaba, desde su particular punto de vista, las relaciones del fascismo con el cine:

"El fascismo a diferencia del nazismo, dejó subsistir un cierto pluralismo artístico, se interesó especialmente por el cine. Podrán hacerse todas las reservas que se quiera sobre el Festival de Venecia en relación con los intereses políticos del Duce, pero no se puede negar que esta idea de un festival se ha demostrado fecunda, y para calcular su prestigio actual, basta contemplar cómo cuatro o cinco naciones europeas se disputan los despojos. El capitalismo y el dirigismo fascista han servido, al menos, para dotar a Italia con modernos estudios. Aunque hayan servido para realizar films deplorables, melodramáticos y grandilocuentes, también es cierto que no han impedido a algunos hombres inteligentes (y lo suficientemente hábiles, como para tratar temas de actualidad, sin entrar en conflicto con el régimen) filmar obras de valor que presagiaban ya sus conquistas actuales. Por lo demás, incluso cuando la estupidez capitalista o politiquera constreñía al máximo la producción industrial, la inteligencia, la cultura y la investigación se refugiaban, escribiendo, rodando cortometrajes u organizando reuniones de cinemateca. (...)

Muchos elementos de la joven escuela italiana preexistían por tanto a la liberación: hombres, técnicos y tendencias estéticas. Pero la coyuntura histórica, social y económica, hicieron -- precipitar bruscamente una síntesis en la que -- además se introdujeron elementos originales."

(143)

De cualquier forma era un cine que no sólo ignoraba, sino que ocultaba y manipulaba la realidad; el cineasta italiano tras la liberación se encontró en la obligación moral de salir a la calle y filmar la realidad. Esta necesidad la podía sentir igualmente un democristiano de derechas como Rossellini, un marxista no comunista como Antonioni o un comunista como Giuseppe de Santis.

Era evidente que la presentación de la miseria, el paro, la prostitución, el mercado negro o la corrupción administrativa, podía unir a hombres que tenían concepciones del mundo no sólo diferentes, sino muchas veces encontradas. Pero en todos ellos existía una misma prioridad una misma urgencia.

El sólo hecho de sacar una cámara a la calle y filmar a la gente que pasaba por allí, se convirtió en 1945 en un acto antifascista, por la evidente razón de que los films fascistas transcurrían en grandes decorados y maravillosos salones.

El neorrealismo, ideológicamente se define como un humanismo, al que algunos adjetivan cristiano y otros marxista.

Pero sus características del comienzo implican una atención al hombre, a la vez que una atención al entorno en el que vive.

Siempre se ha resaltado el hecho de que el neorrealismo realizaba sus films en decorados naturales, pero no tanto por sus dos razones: una por razones de principios y la otra porque no existían estudios y rodar en la calle resultaba más barato.

Si no se jerarquizan las razones -rodar en escenarios naturales, significaba entonces una toma de postura absolutamente prioritaria- se podría llegar a la ridícula conclusión de que el cine español actual -del mejor al más deplorable- posee características neorrealistas, por la cir-cunstancial razón de que como no existen estudios, y -sobre todo como en las circunstancias actuales resulta mucho más barato-, siempre se rueda en escenarios naturales, bien sea interiores o exteriores.

Bardem y Berlanga quieren cambiar el cine español. Y -desde luego en el caso de Bardem- aspiran a -transformar la sociedad española. Dada la necesidad imperiosa -sobre todo en Bardem- que poseen de operar a partir de un modelo, es bastante lógico teniendo en cuenta la fecha histórica en que comienza a dirigir- que elijan el neorrealismo como modelo general.

Como en España no había habido una gue-rra -realmente guerra sí que había habido- que posibilitara -la caída del fascismo, y, desembocando en la liberación, permitiera que el final de la contienda entrañara una revolución relativa e incruenta, supongo que sus pretensiones se reducirían a ser los precursores, a conseguir que a través del espejo del cine que ellos realizaban el pueblo español fuese to-mando conciencia de la necesidad de una revolución. Es decir que estaríamos en el equivalente de la Italia de los años 40.

De alguna forma estoy convencido de que trataban de que Esa pareja feliz fuese el Ossesione del cine español. Pero han pasado entretanto ocho años y muchas cosas. El neorrealismo se ha convertido en un hecho cultural de primer orden, que ampara sin dificultad a cualquier película que se acoja en su seno.

De hecho, la ruptura con el cine imperante es demasiado fuerte y -Bardem, Berlanga y los productores- deciden tomar precauciones.

Recordemos que en 1951 es el año de Alba de América, La leona de Castilla, Cerca del cielo, La señora de Fátima, La trinca del aire, El negro que tenía el alma blanca.

Conviene precisar que los premios sindicales van a parar a La señora de Fátima, Catalina de Inglaterra, Ronda española, La corona negra, etc., pero también a Surcos.

Si Esa pareja feliz se hubiera estrenado en su momento es muy posible que 1951 hubiera quedado en la historia del cine como el año de Surcos y Esa pareja feliz. Realizados coetáneamente Surcos abrió brecha porque se estrenó dos años antes que la opera prima de Bardem y Berlanga. Pero resulta absurdo -como algunos han hecho- hablar de influencias de un film sobre otro.

A propósito de Esa pareja feliz se ha hablado de neorrealismo rosa. A finales de los años 40 y principios de los 50 aparecieron una serie de películas italianas - que alcanzaron un gran éxito de público -cosa que nunca logró el neorrealismo, que gozó en cambio de un inmenso prestigio crítico- utilizando diversos elementos del neorrealismo, pero eliminando la visión dura y amarga que le caracterizaba y -sustituyéndola por una versión amable y rosa.

En Francia no se puede hablar de neorrealismo, pero sí de un cierto costumbrismo amable, que tiene como máximo exponente Antoine et Antoinette titulada en España Se escapó la suerte y que según confesión propia sirvió de base a la película de Bardem y Berlanga.

La mezcla de amabilidad y de amargura que caracteriza Esa pareja feliz es lo que permitió hablar de neorrealismo rosa.

Pero lo que el film pretendía por encima de todo era enseñar al público la forma en que vivía un obrero español. Por ello, en algunas ocasiones, el film fuerza las cosas para tratar de dar una información que considera interesante.

Es muy posible que el hecho de ser realquilado sea importante para entender algunos de los problemas de la pareja, pero me parece muy burdo y cinematográficamente bastante torpe, que para que el público se entere de esta circunstancia, se les haga estar rellenando un censo, cosa poco probable y que no tiene ningún sentido dentro del film, salvo servir de excusa para dar a conocer su situación de realquilados.

Este forzar las cosas hasta la inverosimilitud, sólomente para conseguir algo previamente decidido, es decir buscar situaciones para poder decir algo, invirtiendo el orden lógico que es que determinada situación de los personajes nos permita conocer determinados datos, es una especie de mal endémico del cine español y siendo muy frecuente en el cine de Bardem, no es difícil de encontrar en films muy posteriores como La caza de Saura, por ejemplo.

Lo grave de este proceder es que no se duda en falsear situaciones, personajes, romper el ritmo del film, provocar una digresión absolutamente inútil, con tal de conseguir aquello que estaba ya decidido de antemano.

En el mismo film, en cambio, encontramos ejemplos en que estos datos se insertan perfectamente en el - devenir lógico de la historia.

Si resulta discutible que Juan, al regresar a casa, se pare con los niños, charle con los vecinos y - tarde bastantes minutos en alcanzar el umbral de su morada, - no podemos negar que la escena posee cierta lógica en el desarrollo de la trama, aunque el detenimiento con que están recogidos sus movimientos, nos indica que a los realizadores les interesa mucho más que continuar la narración de la historia, informar al público de cómo es el barrio, el vecindario y el entorno humano en que vive Juan.

Otro ejemplo quizá sirva para explicarnos mejor: entre los datos que se quieren hacer llegar al público se encuentra el de que existen restricciones eléctricas por lo que la pareja debe de sufrir apagones con alguna frecuencia. Al insertar el apagón dentro de una escena cotidiana y al servirse fílmicamente de él para que entre en ese momento el prímer flash-back, se consigue que la información llegue perfectamente al público, sin tener que inventarse una escena -a veces absurda- que tiene por único fin que el espectador reciba una información, con el consiguiente y perjudicial parón que ésto supone para la película.

4.2.3. Estructura

Pese a su aparente sencillez, el film posee una estructura bastante compleja. No existiendo excesivas precisiones, todo parece indicar que la acción transcurre durante una semana en Madrid en 1951. Pero en dos ocasiones el film retorna al pasado. El primer flash-back está perfectamente definido y corresponde a 1947, a la llegada de la pareja a la habitación, las escenas pintando paredes y el feliz momento de comprobar si la cama es suficientemente mullida. Ya hemos indicado que se aprovecha el corte de la luz para que entre el primer recuerdo. Para la vuelta al presente en cambio, toman menos precauciones. Simplemente hace que la pareja repita los actos cotidianos que acabamos de ver, pero en esta ocasión la alegría y prisa con que se llevaban a cabo es sustituida por la rutina y el aburrimiento. Es evidente que ha pasado el tiempo, y por medio del -muy manido en la época- recurso del calendario y los cuatro diplomas de la Academia Ruiz de electrónica, el espectador puede sin dificultades situar cronológicamente el año en que transcurre la acción.

Se ha hablado en numerosas ocasiones de la influencia de Welles en Bardem, y se ha citado esta escena como ejemplo ilustrativo, Bardem afirma que no había visto aún Ciudadano Kane, pero nada dice sobre si había leído el guión. Porque si existe influencia, esta reside en la coincidencia de la idea, en cómo el paso del tiempo va modificando las relaciones entre las personas.

En Ciudadano Kane, Welles -a lo largo de siete escenas de desayunos diferentes que abarcan un período de tiempo de nueve años, situadas todas en el mismo decorado y cambiando -únicamente la iluminación y el vestuario de los dos personajes principales- nos muestra la evolución de las relaciones entre Kane y Emily, o, dicho de otra forma, en siete escenas y poco más de un minuto nos presenta la progresiva destrucción del matrimonio.

Esa pareja feliz es más modesta y, recogiendo la idea de repetir las mismas acciones en años distintos, nos muestra la evolución del matrimonio de Juan y Carmen.

El segundo "flash-back" es probablemente el más complicado de toda la película y supone un alarde, sobre todo al estar realizado en 1951.

Existe en ocasiones una disociación entre imagen y sonido, de forma que la imagen que estamos viendo corresponde al pasado y sin embargo las voces que estamos oyendo, corresponden a los comentarios que ellos están haciendo sobre ese recuerdo.

Hay oportunidades en que el sonido se corresponde a lo que están viviendo en el recuerdo, pero cuando esto no es así, se podría definir gráficamente como si ellos estuvieran comentando instantes de su vida anterior, que pasaría ante ellos como una película.

El problema del retorno del "flash-back" al tiempo actual se resuelve a través de una panorámica vertical ascendente, que partiendo de ellos en la noche de bodas, nos sube hasta el cielo de Madrid, enlazando con una panorámica vertical descendente que nos muestra a ellos dos en la terraza, ya en 1951.

Esta quizá es la secuencia formalmente más audaz del film, pero en absoluto la única. Bardem comienza a utilizar ya lo que llamaremos encadenados sonoros y que tendrán una gran importancia, sobre todo en la primera parte de su obra.

El encadenado sonoro consiste en pasar de una escena a otra, o de una secuencia a otra, entre las cuales puede existir un periodo de tiempo indeterminado, pero más o menos grande, a través de la unión de dos frases del diálogo, o de alguna referencia que existiera en la última frase que habían pronunciado los personajes.

Pongamos un ejemplo. Tras la escena de la noria, en lo que se supone que es la despedida de los novios, hablan de dónde se encontrarán al día siguiente. El diálogo que se produce es el siguiente:

- "¿Dónde nos vemos mañana?
- ¿Te parece allí, en San Agustín?"

El plano siguiente es una panorámica descendente de la iglesia de San Agustín, pero a lo que asistimos no es a la cita del día siguiente, sino a la boda, que se celebra, en un momento indeterminado, pero obviamente más tarde. Vemos a la pareja vestida de boda y saliendo de la iglesia, tras la ceremonia.

Este sistema ha sido profusamente utilizado por Bardem después, y Berlanga confesaba que lo habían utilizado porque daba agilidad a la acción.

Es evidente que este sistema -del que hablaremos en otras películas en que Bardem lo utiliza de forma sistemática- tiene una serie de ventajas para unir dos escenas

separadas en el tiempo. En aquella época así se evitaban los fundidos o los encadenados, mucho más caros, y que ralentizaban la acción de forma notable.

La generalización del paso de una secuencia a otra por corte directo, hizo innecesario un sistema, que fue calificado en su época, como "montaje intelectual".

Decíamos al comienzo que el film podía tener lugar en el transcurso de una semana. Esto es verdad, pero la indefinición del tiempo en algunos momentos, hace que quepan otra serie de interpretaciones. Podría ser que la acción de la película esté situada entre un viernes y un martes. El viernes tendría lugar la escena del rodaje en los estudios y el martes sería el día "feliz".

Aquí conviene señalar, que la escena sobre la que transcurren los títulos de crédito con la llegada del coche con el cartel de pareja feliz, estaría situada justamente hacia la mitad de la película, cuando el encargado de Jabón "Florit" está explicando a los protagonistas en qué va a consistir su "día feliz".

A juzgar por las declaraciones de Bardem, y un poco por el lógico desarrollo del relato, el día "feliz" debería de ser un sábado y por eso hablábamos de una semana como posible plazo en que la acción transcurre.

La comprensión del tiempo real se produce en una de las escenas menos logradas de todo el film, aquella -imitada de tantas películas americanas que nos describen los combates de un boxeador, o la gira triunfal de una compañía por los distintos teatros de las diferentes ciudades, a base de los

rótulos luminosos de sus entradas, de periódicos con su reseña, etc., etc.- en que se suceden vertiginosamente los nombres de tiendas, teatros, restaurantes y salas de fiestas, pero el resultado es muy pobre.

Para empezar el número de rótulos que aparece es notablemente superior al número de establecimientos que la pareja puede visitar en ese tiempo, lo que hace que esos planos no puedan tener una interpretación realista. Descartada la interpretación realista, sólo queda la posibilidad de entender simbólicamente ese montaje, y así concluiremos que lo que los realizadores tratan de conseguir, es que el espectador supla con su imaginación la concreción de ese mundo brillante, artificial -y a su juicio falso- que los letreros luminosos evocan.

4.2.4. A la búsqueda de la felicidad

Profundizando algo más en el tema, habría que concluir que la película -como todas las de Bardem- se puede considerar como un film de tesis. Esta tesis abarca dos vertientes distintas, que ambas nacen de la búsqueda de la felicidad. El film -profundamente antinorteamericano en esto, aunque puedan detectarse ciertas concomitancias con algunos films de Capra (144)- trata de demostrar que el dinero no hace la felicidad. Pero reconozcamos que el camino es laborioso, y que como film de tesis Esa pareja feliz deja bastante que desear.

Juan y Carmen obviamente no son felices. Los únicos momentos del film que admiten esa posibilidad, son las escenas de la feria y los primeros días en la habitación. Pero pronto la realidad se va imponiendo, una vez que la ilusión se va apagando. Su situación económica es mala y la pequeña habitación que antaño tanta ilusión encerrara, se ha acabado convirtiendo en una cárcel de reducidas dimensiones.

Como por medio de su trabajo no pueden conseguir superar la situación en que se encuentran, es preciso evadirse, confiar en que el azar y la suerte, les permitan salir de allí. Por eso Carmen confía, en que la lotería, las quinielas, o el concurso del jabón Florit, les soluciones el problema.

El caso de Juan es distinto. Los cursos por correspondencia -que en gran manera dependen de su esfuerzo- son el camino inicial de ascender en la escala social. Espera que lo que ha aprendido en los cursos por correspondencia le enseñe a construir buenos aparatos de radio, que los clientes le lluevan, poder tener un taller con los beneficios, y quién sabe si hasta una tienda. Pero la cruel realidad es que el único aparato de radio que ha logrado montar, se estropea en el momento decisivo -encuentro internacional retransmitido por Matías Prats- dejándole en ridículo ante sus amigos, y cercenando de forma total sus ilusiones en este campo. Y el fracaso le lleva a intentar otros caminos.

Pero hagamos un inciso. Analicemos la elección de los protagonistas. Un obrero y un ama de casa, realquilados. Cuando los miembros de la Junta de Clasificación, relegaron la película a la categoría más baja "porque olía a cocido" hicieron uno de los mayores elogios que se puede hacer al primero, porque demostraba que Bardem y Berlanga habían efectivamente conseguido lo que pretendían, y lo segundo, porque al considerar que una película que "olía a cocido" era merecedora de la más baja calificación, estaban dando una excelente muestra de su manera de pensar.

El tema que debe ocuparnos ahora es tratar de explicar por qué el que una película "huela a cocido" es un elogio.

Por supuesto, considero que es un elogio, no tanto en sentido objetivo como en sentido subjetivo, dado que confirmaba que Bardem y Berlanga habían conseguido lo que se había propuesto, retratar a una pareja de obreros en su cotidianeidad y eso está muy expresivamente incluido en la frase "oler a cocido", plato cotidiano y normal por excelencia. (145)

Ya hemos indicado más arriba al hablar del neorrealismo cómo este film de alguna manera es consecuencia de él. La contemporaneidad y la cotidianeidad por las que tanto luchara Zavattini, existen en el film, aunque también una cierta dramatización y especularización de la realidad, que posiblemente hubiese molestado al escritor italiano, y que es un punto sobre el que será preciso volver más adelante, ya que centra las diferencias entre la concepción del cine de Bardem y la del guionista de Ladrón de bicicletas.

Dicho en términos políticos, lo que la película pretende mostrarnos es la vida de una pareja de proletarios, y trata de servir de aviso ante las trampas que se pueden encontrar en su existencia cotidiana.

Carmen, el personaje menos consciente de los dos, trata de desclasarse confiando en el azar. Juan -y ahí nos habíamos detenido antes- se deja deslizar de algún modo por la pendiente de la delincuencia. Compra ilegalmente material virgen al ayudante de cámara, y eso sólo sirve para que le echen del trabajo. Los turbios negocios en que Rafa trata de meterle, sólo le conducirán a ser estafado y burlado.

Pero aquí es donde se produce, a mi juicio, el fallo más grave del film, que arrastra posteriormente a otros muchos. No es difícil entender el sentido político de la fábula, que vendría a decir que la felicidad del proletariado

no está en desclasarse y convertirse en burguesía, pero este -más o menos- defendible punto de vista teórico, no logra imponerse por sí mismo en el film, ni tener una correspondencia adecuada. Desde un planteamiento puramente individualista, resulta difícilmente comprensible que el programa de festejos del jabón "Florit" sea el compendio de todos los males.

El paso de la inadecuación de los actos programados por "Florit" -más o menos incómodos, o ridículos si se quiere. pero sin verdadera trascendencia- a la fábula política de la tentación del desclasamiento, de la pérdida de la identidad, no está conseguido en el film.

Por eso el final resulta doblemente absurdo. Misteriosamente -y este será uno de los enormes defectos del cine de Bardem- la pareja toma conciencia no se sabe muy bien de qué, pero comprende repentinamente que los paquetes son un estorbo para su felicidad -en el film intentan besarse y no llegan porque los paquetes les impiden acercarse - y en vez de dejarlos en el suelo o en un banco, proceden a repartirlos entre la enorme cantidad de mendigos -proletarios como ellos, pero más necesitados- que se han juntado misteriosamente para dormir en aquellos bancos. Una vez que han regalado los paquetes, ya se pueden besar, pero Carmen lleva todavía una muestra del capitalismo tentador, los zapatos, modelo "Princesa" -y pienso que no es casual- que le hacen daño. Una vez que se despoja de ellos, y se pone de puntillas, alcanza la boca de Juan, y sobre un primer plano del zapato abandonado, termina la película.

Uno puede entender que para el proletariado, no sea una solución, tratar de pasarse a la burguesía y vivir como ella, pero no logra entender -salvo esa hipotética toma de conciencia que no se sabe en qué consiste, ni a qué lleva-

qué parcela de felicidad ha conquistado, dado que -y eso es una constante en todo el cine de Berlanga-, el matrimonio de Juan y Carmen se encuentra, al concluir la película, en una situación mucho peor que al principio. Juan está en la calle, no tiene trabajo, Rafa le ha estafado todo lo poco que le quedaba y el porvenir no puede ser más negro. Por eso resulta absurdo tanto el regalo de los paquetes -que en esa situación algunos, al menos le habrían de servir- como ese tono de final feliz de la película, de todo resuelto, de haber encontrado la felicidad, no se sabe cómo ni a través de qué.

Quizá ese fuera uno de los precios a pagar por hacer la película, el que tuviera un final feliz, pero sin embargo existen demasiados elementos que Bardem va a reiterar en sus films posteriores para que nos parezca convincente el razonamiento. Más bien parece que la publicidad y el capitalismo es -tuvieron a punto de conseguir engañar a la pareja protagonista, pero que finalmente no lo lograron.

4.2.5. El programa del Día Feliz

¿Qué es lo que según la publicidad se necesita para se feliz? Desde el momento en que su propuesta pasa por ser emblemática, conviene analizar con detenimiento cual es el programa de festejos que convierte a un simple mortal en una persona feliz.

Si no me equivoco, el itinerario comprende visitas que podremos agrupar en cinco puntos, de acuerdo con el orden cronológico en que se producen:

- 1) Visita a la compañía de seguros, especializada en entierros.
- 2) Zapatería Luxor, de donde Carmen sale con unos zapatos nuevos modelo Princesa.
- 3) Comida en un restaurante de lujo.
- 4) Presencia en unos grandes almacenes, con entrega de regalos.
- 5) Sala de fiestas Copacabana.

Es evidente que se trata del ideal de un consumista, pero desde luego incluye los tres grandes tópicos de la sociedad actual, cuando se prepara para salir de casa: ir de compras, a un restaurante y a una sala de fiestas. Ahora bien, el problema que se plantea en el film es como lograr que los personajes choquen con este programa. Obviamente en cada una de las etapas, van a encontrar una dificultad.

En el primer sitio, la agencia de seguros, no vemos la llegada de Carmen. Como Juan se ha ido a buscar a Rafa, llega tarde y el encargado de la agencia, le quiere hacer un seguro para su entierro.

En la zapatería, el problema es que a Carmen los zapatos que le regalan, le hacen daño.

En el restaurante tienen lugar dos incidentes. El primero ocurre porque no entienden lo que quieren decir los platos de la carta y, por lo tanto, comen lo que el "maitre" decide por ellos, comprobándose que tras los enunciados más rimbombantes se ocultan los platos más normales, y el segundo con el camarero que les quiere cobrar, y que no cesa en su empeño hasta que aparece el dueño.

En los grandes almacenes se trata del regalo del "último modelo del fusil submarino "Bofarull" para completar el veraneo", a unas personas que lógicamente no van a salir de Madrid, no van a una playa, y no saben qué hacer con un fusil submarino.

En la sala de fiestas, dado que es el final, el enfrentamiento tiene que ser mayor y se produce porque el foco les ilumina, les anuncian como la "pareja feliz", el cantante y todo el público corea "pareja feliz, sí, sí, que saben quererse con amor e ilusión"; ellos tratan de ocultar el cartel que les identifica, pero no lo consiguen y finalmente Juan acaba agrediendo al cantante como prólogo a una pelea generalizada, que además de ser inexplicable -puesto que no parece lógico, ya que no le conocen, que nadie salga en defensa de Juan- está bastante mal realizada, y quizá sea el momento del film en que más se note la inexperiencia de los realizadores.

Como se puede deducir, el sistema que si - que el film es el de la falta de adecuación entre lo que ellos necesitan y lo que el jabón Florit les ofrece. En algunas oca - siones el procedimiento funciona como es el caso del fusil sub - marino, pero en otros, como los zapatos, el restaurante, o la sala de fiestas se ven obligados a forzar demasiado las cosas. Pero lo peor es, que ni aún así, esas inadecuaciones alcanzan la suficiente trascendencia, como para justificar ese choque frontal, que de alguna manera haría coherente la lectura ideoló - gica del film.

Pero existe algo todavía más curioso y es que el presunto mensaje del film está puesto en boca de un comisario de policía, incorporado por el padre de uno de los realiza - dores, Rafael Bardem. En el despacho del comisario, este les pi - de los papeles y al no encontrar nada, Juan le entrega la carta

de "Jabones Florit" donde les comunican que son la pareja feliz. Esto da lugar a la siguiente respuesta:

COMISARIO: "Pero, ¿esto qué es? Esto no sirve para nada. Pero ¿en qué país se creen que vivimos? No es suficiente ser feliz para ir por la calle. Hay obligaciones. Hay que llevar la cédula o la cartilla o algo que sirva para ir tranquilo sin que le molesten los guardias de la calle..."

Dejéense de concursos y pamplinas, y a trabajar." (146)

Aquí tenemos un ejemplo de un diálogo absolutamente absurdo e incongruente, que no mejora nada con el guiño al público que supone el que el bonachón comisario - demuestre que se propone a rellenar un boleto de quinielas en ese instante, solución bastante burda para desmentir sus palabras precedentes, pero que finalmente se queda un puro chiste, como el de la prostituta que espera con ellos, que se ofrece a recomendarles al comisario, "que es muy buena persona".

4.2.6. El cine dentro del cine

El cine es objeto prioritario de la película, pero lo es desde distintos puntos de vista.

Ya hemos hablado de que la posibilidad de Salamanca se dió en gran parte por el acuerdo de todos sus integrantes en decir no al cine imperante. En Esa pareja feliz se dice no de forma tajante al cine de escayola, al cine español, falso y falseado. Pero no se trata únicamente del cine español.

Carmen -como más tarde la Isabel de Calle Mayor- está enamorada de las películas americanas, - que crean ilusiones en ambientes lujosos. La película también -aunque de forma menos frontal y violenta- rechaza este cine. Cuando están viendo Tú y yo (147) Juan trata de explicar a Carmen que en el cine todo es truco, nada es cierto. Al margen de la erudición profesional de que Juan hace gala y que tanto parece molestar a su vecino -"El Juan de Orduña este, que quiere explicarlo todo"- lo que los realizadores pretenden es prevenir al público contra los films que crean falsas ilusiones, en lugar de testimoniar la realidad.

Este interés por el cine lo justificaba así Berlanga:

"Nosotros, por entonces, estábamos fanatizados por el cine y trasmitíamos a los personajes nuestra propia pasión. Era algo propio de novatos." (148)

4.2.7 El tema de los hijos

Parece ser que en principio no estaba previsto que Juan y Carmen hubieran tenido un hijo y éste hubiera muerto de pequeño.

Es posible que así tuviera algo más de sentido la escena del cine en que Carmen coge al niño de una vecina y su poca habilidad para hacerle callar permite que se toque el tema de los hijos, que es lo que interesaba. Pero el pretexto utilizado no funciona.

El diálogo que tiene el matrimonio es el siguiente:

Juan.- No sabes hacerlo callar

Carmen.- No tengo práctica. Hace tanto tiempo que no tengo uno en brazos.

Juan.- ¿Qué quieres decir?

Carmen.- Ya lo sabes. (149)

Esta poco explícita conversación puede dar lugar a entender que tuvieron un hijo que se murió y que por eso Juan no quiere tener más. Pero no existen en el film suficientes datos para poder afirmar de una forma rotunda que esta interpretación sea la correcta.

4.2.8. Anticipos del futuro Berlanga

Aún cuando opino -como ya he expuesto anteriormente- que en aquella época de la pareja, el que dominaba era Bardem, eso no quiere decir que Berlanga quedara eclipsado.

Dado el enunciado de este trabajo, es lógico que yo analice con mayor detenimiento lo que pudiera ser un fermento del futuro Bardem, que las escenas en que se haga más patente la mano de Berlanga, pero naturalmente, éstas no se pueden olvidar.

A mí me llama mucho la atención la escena de Carmen probando el colchón de la pensión, porque me recuerda otra escena casi idéntica de El verdugo. El domingo

campestre, tiene igualmente muchas similitudes con el -mas conseguido- de El Verdugo y no puede negar su condición de precedente.

La adjudicación de las escenas en - que todos hablan, es de más difícil adscripción, ya que si esto constituyó en el futuro una marca de fábrica del cine de Berlanga, el que simultáneamente se produzcan dos conversaciones que no tienen nada que ver entre sí y que se interfieran constantemente, fué un recurso que Bardem ha utilizado con profusión.

Dos son los momentos claves del film en este campo. El primero se inicia con la discusión entre Juan y Carmen, tras contarla que le han echado del trabajo. Como consecuencia de las voces cada vez más subidas de tono, llegan los inquilinos del piso, el viejo matrimonio, que acaba por intervenir, y por tomar parte en la pelea.

En el momento álgido llega José María Roderio, el empleado de Florit, encargado de comunicarles que han sido elegidos como la "pareja feliz".

Al margen de la obvia ironía que se desprende ante el asombro del pobre hombre que presencia la disputa de la pareja, lo más interesante de la escena, es - que pone de manifiesto que las conversaciones entre la gente, normalmente no tiene nada que ver con un diálogo, sino que suelen ser dos monólogos entrecortados.

Esto se hace mucho más evidente a la mañana siguiente, tras la llegada del delegado de Jabones - Florit que va a acompañar a la pareja en su itinerario. El

hombre está dispuesto a soltar el discurso que lleva preparado, por encima de todo, y mientras Carmen está ansiosa por oírle, Juan está preocupado por las noticias que le trae Luis, sobre la desaparición de Rafa. El encargado repite el comienzo de su discurso media docena de veces -en claro precedente del alcalde de Bienvenido...- pero una y otra vez, Juan le hace callar. Únicamente cuando Juan escucha la palabra coche, aunque no se ha enterado de nada, piensa que le servirá para localizar a Rafa y así se concluye una escena, donde el egoísmo y la incomprensión quedan claramente de manifiesto.

4.2.9. Pequeños dardos

La mentalidad de Bardem le lleva a pensar que sóloamente con rozar de refilón un tema, ya se ha conseguido un triunfo y trata de introducir pequeñas y discretas puyas en sus films.

Más atrás hemos hecho referencia a la alusión a la monarquía, a Juan de Orduña y al cine de Cifesa.

Existe también una alusión a la censura. Durante la proyección del film, en el cine, Juan exclama en un momento: "Vaya, ya han cortado el beso".

Efectivamente en esa época la censura cortaba los besos, pero su labor no se limitaba a esa tarea. Por eso la alusión de Esa pareja feliz es pacata e insuficiente, lo que da un resultado de irrelevancia.

Lo mismo ocurre con pequeños alfilerazos sobre la penuria de medios del teatro español, la escasez de película virgen, las facilidades para delincuentes y estafadores, etc. etc., que recorre el film a lo largo de sus noventa minutos.

4.2.10. La frescura

Si en algo existió unanimidad a la hora de juzgar esta película, fué en coincidir que la frescura era su mayor atractivo. Pero naturalmente la frescura no era algo que surgiera casualmente. El tono de comedia - que los productores impusieron al film obligó a los realizadores a preparar aún más su película, ya que lo consideraban un género, para el que no estaban especialmente dotados. El film se planificó hasta el menor detalle y tuvieron la oportunidad de elegir a los actores que consideraron más adecuados. Precisamente este estilo de interpretación digamos naturalista, tan alejada de la grandilocuencia de las producciones históricas, unido a unos diálogos bastante cuidados en general -salvo las excepciones ya apuntadas- contribuyeron a dotar al film de esa frescura que le caracteriza.

Respecto a la interpretación, existe una anécdota muy curiosa.

De todos los integrantes del film, el único que era un valor comercial seguro era Fernando Fernán Gómez que acababa de alcanzar un extraordinario éxito encarnando al militar que acaba de misionero y muere en Alaska, en Balarrrasa.

En su presentación de Esa pareja fe-
liz correspondiente al ciclo de Fernán Gómez que Televisión Española emitió durante el año 82, el actor contaba que cuando llegó a los estudios de "cinearte", donde se rodó el film se encontró en su camerino con un mono de obrero y una boina. No le gustó nada el vestuario, pero como actor disciplinado, pensó que debía utilizarlo aunque no le gustase y que no le parecía oportuno iniciar una discusión con la pareja de directores noveles, justo en el momento de iniciar el film, así que se puso el mono y la boina y no dijo nada.

Bardem y Berlanga le ven con el mono y la boina y no les gusta, pero pensando que Fernán Gómez - lo consideraba adecuado, no dicen nada y ruedan así.

Juan Antonio Bardem reduce la historia y se refiere no a todo el vestuario, sino exclusivamente a la boina:

"Habíamos pensado un vestuario para Fernán Gómez: una camisa de cuadros, camisa de obreros, un mono, unas botas y una boina. 'Que se ponga la boina y si no nos gusta, que se la quite' decidimos. Llega el momento de rodar y aparece Fernando con su boina: Fernando era un hombre que ya estaba colocado, era una estrella en ese momento y a nosotros nos dió una verguenza espantosa decir que se la quitase ¡estaba feísimo!

Por otro lado, la segunda parte de la anécdota, en montaje paralelo, es que Fernando, que es muy disciplinado, vió aquella boina y dijo: 'Pero qué horror, bueno pero si ellos dicen que me ponga la boina, pues me la pondré'." (150)

La interpretación es excelente, salvo la escena de la discusión de Fernando Fernán Gómez y el delegado de Florit, en el coche -sobre el sitio hacia donde debe de ir el vehículo, que termina en un encontronazo del coche con un carrito de naranjas, como homenaje al cine de Jules - Dessin- que es excesivamente caricaturesco y la interpretación de Fernán Gómez extraordinariamente forzada.

4.3. Bienvenido Mr. Marshall4.3.1. Sipnosis

Las primeras imágenes nos muestran un autobús que llega a la plaza del pueblo de Villar del Río. La voz de Fernando Rey como locutor nos dice que antes de seguir conviene parar un momento y contar la historia. Se para la imagen.

Desaparecen todos los actores de la plaza.

- Siguiendo al cartero y a través de las palabras del narrador vamos conociendo a los habitantes del pueblo.
- Ante la llegada de un coche oficial, el pueblo se intranquiliza y van a buscar a Don Pablo, el alcalde del pueblo, en medio de un notable desbarajuste.
- El delegado informa al alcalde que van a venir los americanos y el pueblo debe prepararse y engalanarse para recibirlos.
- Don Cosme expone sus reservas ante los americanos como enviados del mal. Todo el pueblo está discutiendo sobre los americanos.
- Reunión de las fuerzas vivas en el ayuntamiento. Cada uno da su opinión sobre el asunto, los más desfavorables son el cura y el hidalgo.

Deciden que tienen que dar mejor recepción a los americanos que los pueblos de los alrededores.

Manolo, el representante de Carmen Vargas, propone un plan que consiste en simular que se trata de un pueblo andaluz, vestirse como andaluces y que los americanos agradecidos - les regalarán algo a cada uno. Todos los habitantes del - pueblo hacen cola para expresar por escrito, lo que quiere que le traigan los americanos.

Cuatro personajes tienen sueños relacionados con los americanos.

- Don Cosme, el cura que es detenido por los encapuchados del Ku-Klux-Klan y presentado e interrogado ante el comité de Actividades antinorteamericanas, que le condenan a morir en la horca.
- Don Luis el hidalgo. Llega a América como un gran conquistador, dispuesto a convertir a los indios, pero éstos se proponen comérsele después de cocerle.
- Don Pablo, el alcalde. Sueña que están en el Oeste, en el Salón, y que consigue enamorar a la cantante del lugar, muriendo abrazado a las piernas de Lolita Sevilla.
- Juan González, el labrador que sueña con que llegan los americanos vestidos de Reyes Magos, y lanzan un tractor en paracaídas para él.

Bajo la dirección de Manolo, que organiza a todo el pueblo, desde la escuela a la alcaldía, todo - está preparado para el gran día.

El castellano pueblo de Villar del - Río, se ha convertido en un pueblo andaluz para turistas.

Llega el día tanto tiempo esperado. Los americanos, totalmente ajenos a la triunfal acogida que les ha preparado el pueblo, pasan de largo.

Por unos momentos todos quedan desilusionados, pero rápidamente vuelven a tener esperanza y entre todos -incluyendo Manolo- se harán cargo de los gastos ocasionados por la preparación. Y de nuevo todos los habitantes del pueblo harán cola, pero no para recoger los regalos, sino para entregar parte de sus pobres pertenencias a la comunidad, con objeto de saldar sus deudas.

Sobre imágenes de la plaza de Villar del Río, el narrador concluye: "Sí, ahora hay sol y hay esperanza".

4.3.2. El guión

Dado que la intervención de Bardem se limitó al guión, trataré de no salirme de los límites de éste. Pero conviene insistir igualmente, que por aquella época los guiones que escribían Bardem y Berlanga eran extraordinariamente detallados de forma que no existía absolutamente nada dejado al azar. Así, de alguna manera -pese a no haber podido contar con el guión de Bienvenido... ya que no ha sido publicado- creo que no me extralimito al considerar que en el guión estaba incluido todo lo que luego vemos en el film. Naturalmente, Bardem no puede ser responsable de cómo todo eso es trasladado a la pantalla, que es tarea exclusiva de Berlanga.

De cualquier modo, es útil recordar -aquí el incidente ya comentado que impidió a Bardem participar en la realización del film, porque todo nos hace pensar, que -el film lo habían comentado en innumerables ocasiones, los -entonces- amigos Bardem y Berlanga.

Dicho muy esquemáticamente, es obvio que Bienvenido... es un film contra los americanos.

Pese a que en marzo de 1948 la cámara de representantes de los EEUU aprobaron la inclusión de España en el plan Marshall, la verdad es que nuestro país quedó excluido de hecho de estas ayudas, al menos hasta el año 53 en que tienen lugar los pactos económicos y militares entre España y EEUU.

Dos años antes había dado comienzo la guerra de Corea, consecuencia de la guerra fría, y EEUU encarnaba todos los peligros del capitalismo prepotente.

Además todo hacía suponer ya, que el Gobierno americano estaba dispuesto a respaldar con su apoyo al régimen franquista, lo que implicaba la desaparición de esa última y remota esperanza, que consistía en que la dictadura podría caer en un plazo más o menos breve.

Por lo tanto, para Bardem, desde su perspectiva de militante comunista, EEUU era el enemigo a combatir, la encarnación de todas las maldades.

Esto explica que el antecedente inmediato de la película, fueran los poemas contra la Coca-Cola, un guión en que se instala una fábrica de Coca-Cola en un pueblo de viñedos. Lo que puede unir ambos proyectos es únicamente el hecho de ser un film claramente contra EEUU y sería difícil encontrar algún punto común más.

La propia referencia a la película La kermesse heróica, tomando de ella la idea de que un pueblo soporta una invasión, a base de halagar y festejar a los invaso -

res, podría -difícilmente- aplicarse a la historia del vino y de la coca-cola, pero nunca a la que relata Bienvenido Sin embargo denota un punto de vista extremadamente preciso: Bardem y Berlanga consideraban a los americanos como invasores, y se trataba de ver como podíamos sacudirnos la invasión.

Pese a lo que muchos han afirmado, a mi juicio, la estructura del guión es notablemente deficiente, y el propio guión considerablemente desigual.

Parecía como si gran parte del ingenio de los realizadores se había empleado en conseguir que Bienvenido... cumpliera los tres pies forzados que condicionaron su realización, y no hubiera quedado suficiente para utilizar en la construcción del film.

Hay que reconocer que es preciso notable ingenio y extraordinaria habilidad para convertir un pueblo castellano en pueblo andaluz -así se cumplía una de las premisas-, para recibir a los americanos, y que esta transformación permitiera que Lolita Sevilla cantase sus 5 canciones -segunda premisa- siendo el resultado un film humorístico -tercera premisa-.

Ahora bien, da la impresión en algunos momentos que el film es corto y por eso se alargan y se añaden algunas escenas.

Cada vez que veo el film siento con más fuerza la impresión de que los sueños son unos pegotes absolutos en la película, que solamente están justificados por razones de duración del film, y porque posibilitaban introducir cosas que difícilmente hubieran podido incluirse en el desarrollo de la película.

Pero vayamos por partes, y analicemos detalladamente cada uno de ellos.

4.3.3. Los sueños

Sueño primero. Es evidente que el sueño del cura ante el Comité de Actividades Antiamericanas está traído por los pelos. Lo que se trataba era de hablar de un tema que preocupa enormemente a los partidos comunistas, porque su puso la aparición de listas negras aplicadas a antiguos y actuales militantes del PC, y podía cundir el ejemplo y que otros países utilizaran como modelo lo ocurrido en EEUU. (151)

Pero además, y como objeción mucho más grave, la figura del cura era la menos indicada para comparecer como acusado ante un tribunal que se dedicaba a la "caza de rojos" legalizada.

Solamente cabría entenderlo como una puesta en práctica de la obsesión de Carrillo sobre la alianza de católicos y comunistas, porque el hecho de que en el film diga que los americanos eran los enviados del diablo, no bastaría para sentarlo en el banquillo de un tribunal regido por hombres de extrema derecha, de acendrados principios religiosos. En este contexto mucho menos creíble resulta todavía la alusión al Ku-Klux-Klan, que generalmente limitaba sus acciones a los negros, o a los que salían en su defensa.

Más lógico parece considerar este sueño, como un cajón de sastre que permitiera identificar a EEUU con las instituciones más reaccionarias, que contaba, y así permitir que la crítica pudiera ser compartida por todos.

El segundo sueño tiene la misma finalidad que el primero, pero en esta ocasión el objetivo crítico era un determinado tipo de películas.

Esto enlaza con las primeras secuencias de Esa pareja feliz. Lo que allí era una crítica de cine histórico tipo Locura de amor, en este caso es de otro de los géneros que Cifesa cultivó con asiduidad y que cabría llamar, el género de "descubridores". Supongo que la referencia inmediata podría ser la película que Juan de Orduña había realizado -con guión del futuro ministro Sánchez Bella- el año anterior sobre los descubrimientos de Cristóbal Colón y titulada Alba de América.

Este rechazo del cine español imperante es constante, película tras película, y ya hemos comentado que fue el nexo de unión entre tendencias ideológicas opuestas, que se dieron cita en Salamanca tres años después.

El sueño del alcalde es el menos interesante, y realmente cuesta trabajo entender qué razón pudo llevar a los realizadores a incluirlo en el film. La parodia del western es bastante tosca, y tiene poca gracia.

Personalmente encuentro como única razón de su existencia, la posibilidad que daba a Lolita Sevilla, como chica de "saloon" de cantar un par de las canciones necesarias para el film.

Señalar igualmente, que como en los dos sueños precedentes, este tercero acaba con la muerte del protagonista, y que el único chiste con cierta gracia, estriba precisamente en la imagen, en el sueño, del alcalde agonizando agarrado a una de las piernas de Lolita Sevilla, que al concluir la pesa -

dilla se ha transformado en una de las patas de la cama a la que Don Pablo se aferra con furia.

El cuarto sueño es típico de Bardem. Es el sueño de Juan Español, que en esta ocasión se llama Juan González, y es un campesino cualquiera de los muchos que habitan en el pueblo. Su ilusión es conseguir ese tractor que evite que sus jornadas, arando de sol a sol, sean tan fatigosas.

El sueño es muy explícito y los americanos aparecen en el avión disfrazados de Reyes Magos de Oriente que dejan caer el tractor en paracaídas. Es el único sueño que no termina con la muerte del protagonista.

Al parecer existía un quinto sueño del que tenemos referencia por las declaraciones de Berlanga:

Berlanga : "Había otro sueño, el de la maestra, que no se llegó a rodar. Era una parodia de la comedia americana. Era un sueño erótico en el que unos jugadores de rugby se lanzaban encima de ella y la violaban. En la película sólo se ve el final.

Pregunta: O sea, ella tendida en la cama, en una actitud y postura que dá a entender que a Estados Unidos le pediría un americano en condiciones.

Berlanga: Sí. La maestra era una solterona que necesitaba estar bien regada, que estaba deseando que la humedeciesen el chocho. Lo que no recuerdo es porqué no se rodó el sueño completo, si por la censura, o porque los productores no quisieron".

4.3.4. Situación cinematográfica

Nada ha cambiado gran cosa en el cine español. Salvo que se abandona, para la protección, el sistema de las licencias de la importación, y se sustituye por otro a base de porcentajes sobre el costo total del film, dividiendo a las películas en categorías diferentes:

Interés Nacional: Ayuda de un 50% del presupuesto estimado.
 1a. A..... Ayuda de un 40% del presupuesto estimado.
 1a. B..... Ayuda de un 35% del presupuesto estimado.
 2a. A..... Ayuda de un 30% del presupuesto estimado.
 2a. B..... Ayuda de un 25% del presupuesto estimado.
 3a. No tiene derecho a ninguna ayuda.

Los premios sindicales nos dan una idea clara de cuales son las preferencias de las autoridades cinematográficas oficiales. Estos son:

Sor Intrépida, de Rafael Gil, con guión de Vicente Escrivá.

Los Ojos dejan huella, de Sáenz de Heredia.

El Judas, de Ignacio F. Iquino.

Cerca de la ciudad, de Luis Lucía-

La llamada de Africa, de César Ardavin.

La Hermana San Sulpicio, de Luis Lucía.

En principio, Bienvenido... fue clasificada en 2a. A, pero tras su éxito en Cannes fue clasificada en 1a. A y consiguió el premio del Sindicato de 1953. Sus máximas competidoras fueron La guerra de Dios de Rafael Gil y Jeromín de Luis Lucía.

4.3.5. Cine dentro del cine

Al hablar de Esa pareja feliz ya apuntaba Berlanga que eran fanáticos del cine, y que por eso sus obras y sus personajes reflejaban este hecho.

Aquí se nota, no tanto en la influencia confesada de La kermesse heróica y Pasaporte para Pimlico, como en los intentos de parodias de algunos géneros que, curiosamente, siempre son o españoles o americanos.

Respecto a los españoles, además de en las películas "de descubrimientos", está implícita en todo el film, la parodia de la españolada, situada en Andalucía, con sombreros cordobeses y faldas de lunares.

Según el testimonio de Berlanga esto de las parodias, era un anticipo de lo que iba a ser El gran festival, donde estaban tocados con humor los géneros y los cines nacionales de la época. Pero este film nunca se llegó a rodar.

La panorámica desde el balcón conde el alcalde está intentando comenzar por enésima vez su discurso -como el encargado de Florit en Esa pareja feliz- hasta los sombreros cordobeses de los habitantes del pueblo ya vestidos para la llegada de los americanos, es una cita obvia del film soviético de Pudovkin El fin de San Petersburgo, y que en el guión estaba numerado como plano 389 y conocido por sus autores como plano "Pudovkin".

Finalmente existe a mi juicio una influencia que considero muy importante y que no ha sido señalada hasta la fecha por nadie -al menos que yo conozca-.

Se trata de Milagro en Milán, fábula ideada por Zavattini, y basada en la primera novela que escribió en su vida, que llevaba por título Totó el bueno. En ella, Totó, una vez que está en posesión de la mágica paloma blanca, tiene la potestad de conseguir todo lo que pida, y sus compañeros de suburbio, acosados por los terratenientes que quieren expulsarles de sus lugares, le cercan para pedirle las cosas que desean.

Dos puntos importantes de conexión encuentro entre ambos films: el primero, el tono de fábula con que están concebidas las dos películas. Pero de fábula absolutamente descarada y declarada.

El segundo, estriba en que Totó y la paloma repartiendo regalos a los habitantes del suburbio, se asemeja bastante a los vecinos del Villar del Río, dudando, rectificando y declarando lo que quieren recibir de los americanos.

El film, que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1951, debía de ser con toda seguridad conocido por los cineastas -además se estrenó en España- dada la admiración y la amistad que les unía con Cesare Zavattini, tras su estancia en España con motivo de la Semana del Cine Italiano, que tuvo lugar en Madrid a comienzos de 1951.

Otra acotación curiosa: en el sueño del alcalde, como en el de Edward G. Robinson en La mujer del cuadro, son los vecinos del pueblo los que incorporan a los habitantes del Oeste.

4.3.6. La fábula

Como apuntaba hace un momento, el film está concebido descaradamente como una fábula. La existencia del

narrador omnipotente y omnipresente, es una clara señal. Pero el que se dirija al público directamente, que pare la imagen, y que haga aparecer y desaparecer los personajes a voluntad, su intervención constante en la acción, como puede ser el hecho de que diga que se calle al hijo de Juan porque su padre está cansado de trabajar de sol a sol, y repentinamente el crío enmudezca, dejan ya perfectamente a las claras que no se trata de una película "realista", entendida en el estricto significado de este término.

El propio narrador de la película mani - fiesta, en un momento determinado, que se trata de un cuento.

Obviamente, dados los antecedentes de sus guionistas, se trata de una fábula con moraleja. Y las pretensiones del film se amplían a dos campos: a la descripción de las fuerzas vivas y al desenvolvimiento cotidiano de un pueblo junto con las posibles consecuencias que el "desembarco americano" podría tener en España.

Políticamente la película pretendería poner en guardia al pueblo español contra los previsibles acuerdos que el gobierno de Franco iba a firmar con el gobierno de los EEUU y que, efectivamente, se llevaron a cabo al año siguiente.

Villar del Río es un obvia trasposición de España, y las fuerzas vivas que dirigen el pueblo vienen a representar a las clases dirigentes del país, de la misma forma que se camufla al gobernador civil, bajo la palabra de "delegado general".

La moraleja de esta fábula sería que solamente siendo nosotros mismos podremos llegar a solucionar los problemas, que no se puede confiar ni en los americanos ni en los Reyes Magos.

Desde este punto de vista y dado que aquí no se trata de la historia de una pareja, sino de la - historia de un pueblo, se puede considerar Bienvenido... - como la generalización de la tesis de Esa pareja feliz.

Aquí no se trata de que la lotería o el concurso del jabón Florit, nos solucionen la vida, sino que serán los americanos los que hagan realidad todos nuestros sueños e ilusiones. El azar o la fortuna toman aquí el rostro de los americanos. Pero la consecución de este empeño exige un precio, y el precio es el servilismo y el travestismo.

Servilismo porque a partir de un determinado momento toda la vida del pueblo gira en torno a - los americanos, a lo que pueden pensar y a lo que habrá que hacer para agradarles.

Travestismo, porque el pueblo castellano, renuncia a su propia identidad, a sus casas, a sus - vestimentas, a su manera de ser, renuncia de algún modo a - su propia identidad.

Lógicamente -como en La venganza, Fernando Rey será el encargado de formularlo- ésto está clarísimamente explicitado en el film y el narrador tras rapidísimo paso de la caravana americana sin pararse, dice exactamente:

"Bueno, ahora sólo queda quitar toda esta tramoya de en medio. Las flores falsas, los trajes falsos, las falsas paredes y los falsos sombreros de cartón de los falsos andaluces."
(153)

El mensaje final quiere ser -como Esa pareja feliz- de esperanza.

Pero no se sabe muy bien en que puede estar basada esta esperanza. Recordemos una vez más las palabras del narrador:

"Con este agua, van a crecer muchas cosas, la esperanza por ejemplo." (154)

O las palabras con que se cierra el film:

"A veces pasan cosas, pero luego, luego sale el sol, todo brilla y todo vuelve a relucir... Sí, ahora hay sol y hay esperanza." (155)

El problema es que no sabemos en que reside esa esperanza y de dónde ha nacido esa esperanza.

Como en el caso de Esa pareja feliz el pueblo está, al final de la película, en peor situación que al comienzo de la misma.

Las fuerzas vivas siguen rigiendo su destino, sin ningún problema y los habitantes del pueblo se han tenido que desprender de alguna de sus pocas pertenencias para hacer frente a los gastos de la recepción a los americanos.

Está ¡cómo no! la toma de conciencia; aquí, tiene algún viso de verosimilitud, al contrario que en Esa pareja feliz. La palabra clave de esa toma de conciencia es solidaridad, pero es evidente, que si de verdad existe esa solidaridad, es puramente circunstancial, que no se va a mantener como norma de conducta en el futuro.

Por eso resulta extraña esa obsesión por la esperanza que se manifestaba con tanta fuerza en los primeros films de Bardem. Extrañeza que aumenta al comprobar lo poco fundado de la existencia de esa esperanza.

Algunos malintencionados afirman que era el tipo de esperanza irracional que tenía que tener un militante del PCE, que ha pasado su vida entera oyendo a los jerarcas del partido que Franco iba a caer al día siguiente y veía cómo transcurrían los meses y los años sin que esto ocurriese a pesar de las HNP y de las HGP, que nunca triunfaban.

Personalmente no me decido a pronunciarme sobre el tema, limitándome a constatar que, a mi juicio, una esperanza que crece con la lluvia y florece con el sol, no me parece especialmente bien fundamentada y fiable.

La remisión a las propias fuerzas, al propio trabajo, para poder salir del apuro, es bien intencionada, y la necesidad de asumir su propia identidad puede ser la parte más convincente -aunque utópica- del mensaje de la película.

4.3.7. Recursos literarios

Ya hemos hecho referencia al narrador, de poderes omnímodos, que hace en muchas ocasiones de portapalabra de los realizadores, dado que como consecuencia del planteamiento coral del film, las apariciones de Juan González no son excesivamente frecuentes.

A la existencia del narrador va unida la voz en "off". Sobre la utilización de la voz en "off" en el cine se han escrito numerosos folios y, la opinión general ha ido variando notablemente. En una primera oportunidad se la acusó de ser un procedimiento extracinematográfico de origen literario del que era preciso prescindir.

Años más tarde empezó a adquirir una gran importancia, sobre todo en las películas en que se mostraba el punto de vista de uno de sus protagonistas. Además reveló su utilidad en las adaptaciones de las novelas escritas en primera persona, y sobre todo, era un método casi obligado, cuando se trataba de explicitar el pensamiento de los personajes.

Tras una moda que duró más de diez años, durante los años 40, la utilización de este recurso va disminuyendo progresivamente.

Cuando a Berlanga se le interrogó sobre este extremo, su respuesta fué muy significativa:

"Las modas, las influencias; no sé. Estábamos en pleno auge de la voz en 'off'. Más tarde, ya sabéis se pasó a su negación total. Ahora parece que vuelve, incluso en su vertiente más peyorativa, que es la literaria. A partir del éxito de Rebeca se empezó a utilizar de una manera fulminante. Y seguimos la corriente porque era la moda, no por una necesidad nuestra."

(156)

4.3.8. El encadenamiento de las frases

Ya hemos hecho alusión a este sistema de montaje, al referirnos a Esa pareja feliz. Es imprescindible volver sobre el tema porque esta ha sido una de las características más persistentes y significativas del cine de Bardem. La obra posterior de Bardem y Berlanga ha demostrado que mientras el primero seguía utilizando este sistema en sus películas posteriores, el segundo lo abandonó muy pronto.

Tenemos también el testimonio de Berlanga sobre las razones que les llevaron a unir las diferentes secuencias por un encadenamiento de frases:

"Creíamos que así no nos despegábamos nunca de la historia, que la aceleramos y que íbamos en línea recta hacia el desenlace. Nos pareció que éste era un invento nuestro, pero naturalmente no lo era. Sucede con frecuencia que asimilas inconscientemente algo y lo haces tuyo. Me ha pasado escribiendo poesía. Me he encontrado con versos enteros escritos por mí, que pertenecían a Neruda, a Rilke, a poetas que yo había leído mucho." (157)

En la película se usa con profusión. Pongamos algunos ejemplos.

Cuando al comienzo de la película el delegado llega al pueblo y pregunta por el alcalde, Don Pablo no está en el ayuntamiento y van a buscarle. El alcalde es un poco sordo y pregunta ¿el delegado? y el plano siguiente es el delegado en el ayuntamiento respondiendo al alcalde "Yo mismo en persona".

Mediante este procedimiento nos hemos ahorrado la salida del alcalde, la llegada al ayuntamiento y su saludo al delegado. Este sistema de montaje permite elipsis que efectivamente pueden acelerar la acción y permiten pasar de una escena a otra, que transcurre en otro lugar y algún tiempo más tarde sin ningún problema.

En otra ocasión se utiliza este método para servir de pie a una de las canciones de Lolita Sevilla.

El delegado siempre confunde el nombre del pueblo -lo que supone una constatación del poco interés que se toma- y le llama Villar del Campo, ante la desesperación del alcalde que le rectifica siempre "del Río, señor delegado, del Río" y este asiente para al cabo de dos minutos volver a referirse a Villar del Campo y el alcalde recordarle "del Río".

Esta frase sirve para que Lolita Sevilla inicie una canción cuya primera estrofa es precisamente "del Río...".

También a veces sirve para que una pregunta sea respondida por personas que están en otro lugar, como por ejemplo cuando el cura está planteando sus reservas sobre los americanos a los que considera como enviados del mal y acaba preguntando "¿sabe alguien lo que son los americanos?"

La voz de Don Luis le responde "Indios indios" y a la pregunta de Don Luis "¿Quiénes son esos americanos?" responde la maestra en el aula dando clase "Son los habitantes de los EEUU.

Más tarde cuando el cura pregunta "Después de todo esto ¿qué pensais que nos van a dar los americanos?", pasamos a un NODO que dice: "Más cosas" sobre las imágenes de la entrega de víveres y casas por parte de los americanos a los habitantes de Nápoles".

4.3.9. Anécdota final

Pero los malentendidos con los americanos no terminaron con los incidentes acaecidos en Cannes, Cuando la película se estrenó en Madrid, en plena Gran Vía se puso un cartelón que únicamente contenía el título de la película.

El día del estreno coincidió con la llegada del nuevo embajador americano a Madrid. Al pasar por debajo del cartel, pensó que se trataba de una alusión a su persona, dándose además la coincidencia de que aparecía en la película, en una de las imágenes del noticiario cuando se habla de la ayuda americana a Europa, en la entrega de casas y víveres a los italianos.

El embajador se ofendió mucho y afirmó que se trataba de algo preparado por el PCE -al menos esa es la versión de Bardem-. Parece ser que el cartel tuvo que ser retirado apresuradamente, y que el incidente estuvo a punto de provocar una protesta oficial por parte de la Embajada Americana.

4.4. Cómicos4.4.1. Sipnosis1.- Estación de ferrocarril

Títulos de crédito sobre una especie de documental de la locomotora y la estación en que está parada.

2.- Vagón de primera clase

Con la arrancada del tren, Ana deja de mirar al exterior a través de los cristales empañados y se vuelve hacia el interior.

Ana nos presenta a los componentes de la compañía de comedias Soler-Salas. Todos menos los jefes Carmen Soler y Antonio Salas que tienen coche y no van con ellos. La compañía la integran:

Rafael Muñoz pasó su oportunidad, pero todavía espera.
30 duros.

Matilde Agustín esposa de Rafael. Quisiera haberse quedado en casa. No espera gran cosa. 15 duros.

Miguel Solís, segundo galán. 25 duros.

José Luis Suárez, primer galán, 35 duros. No está a gusto. Busca pareja para formar compañía.

Antonia Ramos 30 duros. Características.

Constantino Valdés 15 duros. Representante.

José Sánchez Pepito. Meritorio. No cobra nada.

Margarita Hernández Marga. 35 duros. Es la segunda, la otra, la mujer mala, la amante del primer actor.

Ana Ruiz Veinticinco años. 15 duros, Cuatro años de teatro. Papelitos de veinte líneas, pero yo espero, espero.

El ruido del tren se convierte en aplauso, al encadenar con

3.- Escenario de teatro

Durante el ensayo se pone de manifiesto el carácter despótico de Doña Carmen, la primera actriz, que tiene una discusión con Miguel Solís, sobre cómo interpretar un final de acto. La conversación nos revela, que Miguel acaba de incorporarse a la compañía.

4.- Escalera y baranda sobre el escenario

Ana comenta con Miguel el ensayo y los humos de Doña Carmen. Luego el representante le dice que no ha encontrado sitio en la pensión y que trate de arreglarse con Marga.

5.- Camerino de Ana

Marga acepta compartir su habitación con Ana. Llega Miguel para invitarlas a ir al café, pero las dos declinan la invitación.

6.- Habitación de una pensión

Marga pregunta a Ana sobre Miguel Solís. Ana dice que le gusta y Marga que no le conviene. Marga asegura que únicamente entré en la compañía porque allí estaba Ana Ruiz.

7.- Escenario de teatro

Ensayo de la comedia. Miguel invita a Ana a merendar y ésta acepta.

8.- Café

Miguel habla de la posibilidad de retirarse. Ana dice que no se retirará nunca. Miguel propone que se casen.

9.- Escenario

Asistimos a un trozo de la comedia que representan, se supone que ahora ya con público.

10.- Contaduría

Ana pide dinero a Valdés, que se lo niega. Ante su negativa Ana decide ir a pedírselo a Don Antonio.

11.- Escenario

Prosigue la obra. A través del meritorio, Don Antonio, aún en escena, le dice que le espere en su cuarto.

12.- Camerino de Don Antonio

Al entrar Ana, se encuentra con otra persona. Es un escritor al que acaban de dar el premio Fénix y que escribe en una revista Máscara que no llegó a salir. Se llama Ernesto Sánchez Blasco.

Llega Don Antonio y dice que van a estrenar una comedia de - Ernesto. Ana pide el anticipo a Don Antonio, una vez que se ha ido Ernesto. Don Antonio tras una pequeña conversación, en que dice a Ana que hay que esperar, se lo concede. Que vaya a ver a Valdés de su parte.

13.- Sótano del teatro

Ana cuenta a Marga que Don Antonio le ha prometido una sorpresa. Marga le dice que no se haga ilusiones, que la única posibilidad, es un socio capitalista.

14.- Estación de ferrocarril

Mientras los demás están en la cantina Miguel se declara a Ana.

15.- Camerino de Ana en otro teatro

Ana contesta no a casarse con Miguel. El entonces decide - abandonar el teatro.

16.- Vagón de primera clase

A punto de llegar a la estación, Ana y Miguel se están despidiendo. Miguel abandona el tren.

17.- Escenario de un tercer teatro

Lectura de la obra de Ernesto Sánchez Blasco. El personaje de Matí, puede ser para Ana Ruiz. La lectura de la obra es - un éxito y todos se aprestan a felicitar al autor.

18.- Escenario

Se está representando otra obra convencional. Ana está nerviosa pensando en el reparto de los papeles de la nueva comedia. Decide ir a ver a Valdés.

19.- Contaduría

Valdés le confirma que no están repartidos los papeles. Ana casi llega tarde a su intervención en la función que se representa, por estar obsesionada con la nueva comedia.

20.- Escenario

La comedia se representa con la entrada precipitada de Ana. Antes de hacer su segunda entrada, se entera por el actor - cómico que ya se han repartido los papeles. Ana sale corriendo a buscar a Valdés, sin preocuparse de que tiene que volver a escena. Valdés le da el papel. Desolación. No es Mati. Valdés remacha "El papel de Mati lo hace la primera actriz - de la compañía". Ana entra en escena, a pesar de que todos intentan detenerla e increpa mûdamente a Doña Carmen. José - Luis salva la situación, pero obliga a Doña Carmen a Saltar se una escena.

Carmen furiosa increpa al apuntador, a todos. "¡Son ustedes unos imbéciles; ¡Todos!"

21.- Camerino de Ana

Valdés viene a buscar a Ana. Marga dice que no está. Viene un amigo a buscar a Marga para salir. Hay otro hombre abajo. Invitan a Ana a tomar unas copas. Ana se resiste, pero finalmente acepta.

22.- Boite

El acompañante de Ana es Carlos Márquez. Es un empresario - que insinúa que puede montar una obra con ella como primera actriz.

Ana le informa que se va a despedir de la compañía.

23.- Camerino de Doña Carmen

Discusión entre Doña Carmen y Ana. Ana dice que Carmen es vieja y que le ha robado el papel. Por un momento parece que se lo va a devolver. Pero no es así. Dice que el reparto de la - nueva comedia no se puede modificar. Ana confirma que lo tiene todo resuelto y que se va.

24.- Café de artistas

Ana está en el café y la llaman por teléfono: es Carlos.

Llega Pepe el representante. No hay nada para Ana.

Llega Don Antonio, que pide a Ana que vuelva a la compañía. Entra Carlos que no se lleva bien con Don Antonio y dice a Ana que la espera fuera. Antonio pone sobre aviso a Ana y le cuenta que Carlos colecciona primeras actrices. Ana promete pensar de nuevo si aceptar el papel que rechazó antes.

25.- Teatro

Ensayo general. Todos están nerviosos y todo sale mal. Ana se ha incorporado con su pequeño papel. Carlos viene a buscar a Ana. Le dice que si se acuesta con él será la primera actriz de su nueva obra que va a montar.

26.- Camerino de Ana

Ana no puede pagar el traje. Entra Marga. Le dice que no sea la amante de Carlos, que es un mal bicho.

27.- Teatro

El estreno. Una vez que se incorpora a su papel deja de pensar en que le están robando el papel y sólo piensa en que Carmen triunfe. El estreno es un éxito. Ana al oír los aplausos decide que quiere que esos aplausos sean para ella.

28.- Automóvil de Carlos

Ana acepta ser la amante de Carlos, quiere ser primera actriz, pero le molesta el precio que tiene que pagar. Carlos la besa.

29.- Camerino de Doña Carmen

El médico reconoce a Doña Carmen. Tiene que descansar. Lo que significa que hay que suspender. El empresario se niega. Carmen insinúa la posibilidad de que sea Ana la que la sustituya esa noche.

30.- Teatro

La noche del debut de Ana. Ana se transforma. Los profesionales se quedan asombrados. Los compañeros la felicitan. Ana está feliz.

Se encuentra con Don Antonio. No podrá repetir la experiencia. Doña Carmen está mejor y se incorpora a la comedia.

Aparece Carlos que la invita a celebrarlo. Ana se niega, no quiere ir con él a ninguna parte.

Comienzan a oírse aplausos en el teatro vacío. Ana saluda.

31.- Ferrocarril

El ruido de los aplausos se va convirtiendo en el ruido de la locomotora.

32.- Departamento de la.

Los cómicos duermen.

33.- Ferrocarril

El tren pita, sobrepasa a la cámara y se pierde en la lejanía.

FIN

4.4.2. Una deuda familiar

Bardem había escrito Cómicos a finales de 1951, justo al terminar de rodar Esa pareja feliz. Así se produjo su gestación:

"¿Y por qué escribí Cómicos? Porque de pronto se me ocurrió que se podía hacer una película sobre el mundo del teatro. A nadie se le había ocurrido antes aquí. ¿Y por qué se me ocurrió en ese momento? Porque leí, en ese momento, en la Casa Americana el guión de All about Eve (158) y dije '¡Pero bueno... claro!'. La primera imagen que se me ocurrió -es un film construido a partir de una imagen fué la de un escenario vacío y a una muchacha que la aplaudían. Fué volcarme todo yo, todo mi inconsciente, todas mis experiencias y luego vino el terrible periplo de buscar a alguien a quien le interesase aquello.

A todo el mundo le gustaba mucho,pero..." (159)

Bardem en aquella época era un novato, había realizado una película, de bajo presupuesto, que ni siquiera se había estrenado y para la industria no era nadie. Durante dos años estuvo tratando de conseguir que alguien le produjese la película, pero no lo logró, y sólomente tras el premio de Cannes y el éxito de público de Bienvenido... en España, Eduardo Manzanos le financió el film.

Es evidente que la lectura del guión Eva al desnudo -habrá que volver más tarde sobre la importancia que tuvo sobre el cine de Bardem, el saber inglés y su cultura fundamentalmente anglosajona- suscitó en Bardem una serie de vi

vencias. Primero trataba de un mundo, el del teatro, que conocía muy bien y que quería reivindicar. Era algo así como el pago de una deuda familiar. Ya hemos hecho referencia a la consideración social que tenía el "cómicó" en aquella época y como los padres de Bardem intentaron por todos los medios que su hijo no siguiera su camino. Cómicos es la respuesta de Bardem, la expresión de lo que él piensa de los cómicos, su "acto de amor" y de agradecimiento hacia ellos.

Bardem definía así su film:

"Es un documental, quizá un poco apasionado, del mundo del teatro, que he visto desde mi infancia. He querido mostrar los trabajos y los días, las pequeñas alegrías y miserias de estas gentes, de las que yo soy cordialmente solidario.

He pretendido captar el mecanismo último que mueve a estos seres extraños y patéticos: los cómicos". (160)

La película de Mankiewicz le daba, además, un tema, el de la sustitución de la actriz anciana por la actriz joven, el enfrentamiento, la negativa de aquella a ser sustituida.

Pero creo que es necesario indicar en esta ocasión -quizá con mayor motivo porque en otras oportunidades, no se va a poder decir lo mismo- que las películas de Bardem y de Mankiewicz marchan por caminos relativamente paralelos, pero diferentes. Sin duda la primera surge de la segunda, pero ésta actúa solamente como una iluminación, como un punto de partida. Los dos films en su desarrollo se irán separando. Porque aparte de esta premisa común, poco más iba a unir una cinta a otra. Lo que ocurre es que la comodidad crítica hacia que ya que Bardem tenía fama -con razón- de plagiarlo, era muy cómodo remi-

tir al film de Mankiewicz, dado que su propio realizador admitía la referencia.

Bardem también habla en sus declaraciones de que es un film que nace de una imagen. La de una muchacha a la que aplaudían en un escenario vacío. Esta imagen de alguna manera venía a exteriorizar un triunfo interior, lo que Bardem siempre llama toma de conciencia.

Si hubiera que reducir las películas de Bardem a una sola frase que pudiera abarcar el conjunto de su obra, no habría más remedio que llegar a "la historia de una toma de conciencia". Si en una película de Bardem no existe toma de conciencia podemos llegar con absoluta seguridad a la convicción de que se trata de un film alimenticio que no le interesa en absoluto.

A la hora de definir la película se han dicho muchas cosas. García Escudero afirmaba: "Cómicos es la deuda familiar. Y es además un manifiesto artístico". (167)

Pienso que en el origen de Cómicos efectivamente puede estar la deuda familiar pero que el film en cambio, el camino por el que se adentra es el de la autobiografía.

Fué Marcel Oms (162) el primero que dijo que Ana Ruiz es Bardem y pienso, que en un sentido, es cierto. Toda la lucha de Ana, que se considera una gran actriz y que no tiene ocasión de demostrarlo, que sueña con ser una primera dama y se tiene que conformar con papeles de veinte líneas, puede interpretarse como el equivalente de los denodados esfuerzos de un realizador novel, que está convencido de que es un genio y que no encuentra la forma de que le produzcan películas, que aspira a

ser un realizador de renombre universal y se ve en la obligación de hacer pequeños films que se diferencian bastante de los grandes films épicos, que le van a consagrar en el mundo entero, de aquellos "Potemkin" con los que sueña.

4.4.3. Situación cinematográfica y personal

Cómicos quizá sea la película en la que menos incide la problemática general del país y a la vez, incida más la problemática personal de Bardem.

Para empezar es su primer film, en solitario. Aunque escrito antes, se realiza después de Bienvenido Mr. Marshall, cuando Bardem teme que todo el mundo crea que de los dos, el que vale es Berlanga. Tiene por tanto que demostrar lo que vale, hasta donde puede llegar. Tiene que demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que es un artista y que el abandono de la carrera de ingeniero para dedicarse plenamente al cine, no es un error.

Y así resulta una especie de autobiografía traspuesta al mundo del teatro y encorsetada por un esteticismo absolutamente esterilizante.

En 1953 además de premiar Bienvenido... el Sindicato Nacional del Espectáculo había otorgado sus distinciones a films como La guerra de Dios de Rafael Gil, Jeromín de Luis Lúcia, Carne de horca de Ladislao Vajda, Dos caminos de Arturo Ruiz Castillo, Fuego en la sangre de Ignacio Iquino, etc.

La gran época de Cifesa ya había pasado. Los melodramas grandilocuentes realizados en decorados de cartón-piedra están disminuyendo. El que se denominó cine de curas ya no obtiene el fervor del público como antaño, y La guerra de Dios será uno de sus últimos exponentes. Jeromín es igualmente uno de los títulos postreros del cine imperial y el cine español se dispersa un poco en todos los sentidos, no sabe que camino tomar. La consolidación internacional del régimen franquista tras los acuerdos con EEUU y la Santa Sede, hacen que ya no sea tan imprescindible la defensa de un pasado imperial, que suscita la envidia de los demás países y que hace que nos boicoteen.

Bardem con la creación de la revista Objetivo, que pretende seguir las huellas de aquella revista de la República, que se llamaba Nuestro Cinema, trataba de incidir en el campo intelectual, en un doble sentido: defender el cine testimonial y realista, y tratar de aglutinar una oposición al franquismo en los medios universitarios e intelectuales.

La cuestión a resolver es si Cómicos efectivamente cumple los requisitos que Bardem formulaba para hacer un cine válido.

4.4.4. El Documental

Algunos también hablaron de un documental sobre el mundo del teatro. No comparto en absoluto esta idea y trataré de explicar el por qué.

Como film, en su conjunto Cómicos es una cinta claramente no realista. La iluminación es absolutamente irreal, los encuadres son totalmente irreales y lo mismo hay que decir de los desplazamientos de los actores. Sin embargo, en un conjunto marcadamente irreal, existen aquí y allá, dispersos, pequeños documentales de corta duración.

Los títulos de créditos van en realidad sobre una especie de documental sobre la estación y la locomotora. El problema que se plantea es el de la integración en el conjunto del film de todos estos documentales. La intención de Bardem, en principio, es bastante fácil de comprender: quiere que el entorno en que se mueve Ana sea real, quiere de algún modo presentar la dureza de una vida sin un lugar donde poder descansar, que transcurre entre departamentos de trenes, esperas en las estaciones, pensiones baratas y viejos trenes desvencijados. Pero no lo integra en la acción, al contrario, crea como unidades independientes que no hacen avanzar la historia en absoluto. Son paréntesis de mayor o menor duración que rompen el ritmo del film y contribuyen a que la lentitud de éste, sea difícilmente soportable.

Hay varios ejemplos en el film. Las representaciones de las comedias que normalmente interpreta la compañía, son reiterativas y únicamente aportan el dato de la baja calidad que tienen, de su insulsez y su falta de interés, y la única que se supone que es de calidad El cielo no está lejos tenemos que creernoslo porque lo dicen los personajes, pero ni la escena de la lectura, ni el ensayo general, nos hacen presentir que se trata de una gran obra.

Más claro todavía resulta el ejemplo de la secuencia del ensayo general, ya que por su mayor duración resalta con toda nitidez. Pretende ser una especie de documental del ensayo general. Ya el plano del comienzo, en corto sobre una tablilla que dice "A las 11 El cielo no está lejos. Ensayo general", nos pone sobre aviso sobre el carácter documental de esta larga escena, absolutamente superflua, que Bardem trata de salvar de dos maneras. Una, -

intentando infructuosamente que la escena resulte divertida, como consecuencia del nerviosismo de todo el mundo, -espe- cialmente de Blasco, el autor- de que todo salga mal en el ensayo, nada esté a punto y hasta la luz y el telegrama fa- llen.

El otro punto de apoyo de esta escena es la conversación entre Ana y Carlos, momentos antes de que ésta entre en escena, en la que Carlos anuncia intencionadamente a Ana que viene de hablar con un empresario catalán, que está decidido a formar compañía para el Sábado de Glo- ria y que ella puede ser la primera actriz siempre y cuando sea complaciente con él.

Pero pese a estas dos ayudas no se con- sigue ni la integración con el resto del film, ni un documen- tal mínimamente válido de lo que puede ser un ensayo general, ya que la distorsión cómica que Bardem pretende darle, resul- ta fallida y no logra hacer soportable los larguísimos diez minutos que dura la secuencia.

Un análisis más a fondo del tema nos - indica que hay nueve secuencias en las que asistimos a repre- sentaciones teatrales, aunque sóloamente veamos trozos de cin- co comedias diferentes.

Estas secuencias son la 3,7,9,11,18,20, 25,27,30. Pero la 9 y la 11 es la misma representación, la 18 y la 20 también y en la 25, 27 y 30 asistimos al ensayo, es- treno y debut de Ana, respectivamente, de El cielo no está lejos.

Obviamente, no se trata de trozos de comedias, sin más; Bardem trata de que tengan alguna función dentro del film: veamos concretamente qué incluye, dónde y de qué forma.

Escena tercera En esta secuencia en realidad no existe representación, ya que se inicia con el final de la comedia e incluye una discusión bastante tonta y de dudosa utilidad para el desarrollo del film entre Doña Carmen y Miguel Solís. Como dato interesante, cuando Miguel se justifica diciendo que ha hecho lo que dice la acotación del libro, Doña Carmen le contesta: "Y además, eso lo dice el autor ¿no? ¡Y el qué sabe!".

Escena séptima Casi plenamente documental. Se trata de uno de los primeros ensayos de la obra, para repasar el papel. Los actores no entran en situación, ni siquiera lo dicen, entero, únicamente lo enuncian y pronuncian claramente el final de su intervención porque sirve de pie para que entre otro actor.

No tiene ninguna relación con la historia y Bardem se limita a añadir una pequeña conversación entre Miguel y Ana, en la que el actor invita a merendar a su compañera.

Escena novena Una larga escena que de nuevo no aporta nada. Sobre la calidad e interés de la comedia el propio guión indica "no nos importa saber como se llama la comedia, no merece la pena" (163). Únicamente sirve para informarnos de que el actor en cada momento se puede desdoblar. Que sin transición pueden callar los personajes y comenzar a hablar las personas y que en algunos momentos los gestos y las sonrisas no coinciden con las palabras.

Escena Undécima La misma comedia. El meritorio lleva hasta Don Antonio, la urgencia que tiene Ana para hablar con él. Es una escena corta y se podía haber desarrollado en cual - quier otro lugar.

Escena decimoctava De nuevo escena corta y actitud absurda de Ana de ir a ver a Valdés porque está preocupada por los papeles y eso la lleva a la situación poco creíble de tener que abandonar el escenario, con el riesgo de entrar tarde - en su próxima aparición.

Escena vigésima Continuación de la anterior. Ahora compre- ndemos sin dificultad las razones existentes para que Ana - vuelva a repetir el absurdo de irse del escenario y no espe- rar a que termine la representación. Tiene que enterarse de que la han quitado el papel, durante la función, para que - pueda surgir el incidente que permite a Ana abandonar la com- pañía.

Ese incidente consiste en que en el - reparto de los papeles de la comedia de Blasco, el papel de Matí, el papel soñado por Ana, lo va a hacer la primera ac- triz, Doña Carmen. Ana irrumpe furiosa en el escenario, la mira como perdida y estalla en sollozos, lo que la impulsa a abandonar la escena.

José Luis salva la situación, pero obliga a omitir un pedazo de la comedia, con lo que se acor- ta el papel de Doña Carmen, que sale indignada.

Es la única de las representaciones -con la última- que tiene sentido dramáticamente en la cons- trucción del film. Pero lo forzado de su planteamiento hace que pierda gran parte de su fuerza.

Escena vigesimoséptima Es el estreno de El cielo no está lejos.

Pretende ser un poco la continuación del ensayo general, y a la vez su complemento. Comienza con una especie de documental de los momentos de nerviosismo que preceden al instante en que se alza el telón y después iremos comprobando que todo lo que salió mal en el ensayo, ahora sale bien.

Unicamente el final de la escena, mientras resuenan los aplausos, parece indicarnos que Ana acaba de tomar la decisión de que quiere que los aplausos sean para ella. Es decir, que aceptará la propuesta de Carlos. Es el preludio de su "caída".

A este respecto, es muchísimo más expresivo el guión, que la propia película:

"Sus ojos ahora están secos, no brillan. Ese, su fuego interior se ha apagado. Pero en sus manos crispadas, en el rictus de su rostro, hay un mensaje terrible. Ana se ha decidido. Ana va a intentar lograr, como sea, que esos aplausos, tal vez más apoteósicos, sean algún día, algún próximo día, para ella." (164)

Esta escena nos presenta una importante evolución de Ana en muy poco tiempo, ya que empieza pensando que Está Carmen interpretando su papel, para rápidamente, transformarse en "cómica" que sólo quiere que salga bien la representación y finalmente, cuando oye los aplausos, acaba diciendo que serán para ella, al precio que sea.

Escena trigésima Han pasado ocho días. Ana sustituye a Carmen, como Matí. Para ella es la prueba definitiva. Lógicamente es una escena del todo imprescindible para el desarrollo de la obra. El paso del nerviosismo inicial al triunfo total en menos de dos horas. Pero en la forma de mostrarnos la calidad de la interpretación de Ana, Bardem comete una increíble serie de ingenuidades y torpezas. Dado que ha decidido que no aparezca jamás el público -ya hablaremos de este tema más adelante- trata de que la reacción de los técnicos sirva de sustitutivo a la del público.

Veamos como describe, en el guión, la "transfiguración" de Ana:

"Manolo preocupado al principio con soplarle a Ana el papel, desde las cajas, va siendo ganado por lo que dice esa muchacha desconocida que hay en escena. Manolo ya sólo mira. Blasco, que -cobardemente- prefería no ver el desastre que él esperaba, se va volviendo lenta, lentamente. Por primera vez el autor reconoce a su criatura (...)

Dos maquinistas se acercan lentamente a la primera caja, para contemplar el milagro.

El electricista deja de leer "Marca" y se asoma extrañado. En los telares un tramoyista come su bocadillo y mira arrobado. Su compañero le da un codazo, pidiendo respeto, y él deja de mascar...

Blasco repite en voz baja todas las frases que pronuncia esa mujer. Intuye oscuramente un milagro. ¡Que él haya sido capaz de escribir esas cosas que está escuchando;

Luisa llora.

Y llora Matilde Agustín.

Y llora Jesús.

Y el tramoyista del bocadillo.

Y el avisador que traía un café con leche para alguien, y que se asomó un momento, está allí todavía.

Y esos dos maquinistas. (165)

Y el empresario y su puro, con el que mide su cólera o su alegría. Al levantar el telón lo mascaba furiosamente. Ahora es un cigarro apagado y frío, que cuelga de su boca, entreabierta por el asombro, Tal vez le duela haber dicho: ¡Total es hablar!". (166)

La elección de fragmentos es toda una declaración de principios. Asistimos a escenas de violencia, ternura, melancolía, cólera, soledad.

La escena pretende ser la apoteosis del cómico, pero nada más absurdo que ver al electricista dejar de leer el "Marca", o al tramoyista abandonar su bocadillo tras el codazo del compañero, para dejarle oír bien a Ana. Semejante reacción es altamente improbable en personas que han oído docena y media de veces esa obra, y que han escuchado millares de obras y de interpretaciones.

En lo que-a mi juicio, falsamente- se ha venido llamando documental, se podrían incorporar las secuencias descriptivas de tren, estación, café de los cómi-cos, y hasta las pensiones y teatros que recorren.

Pero además de las objeciones que ya se han hecho, existe, otra, global, que imposibilitaría considerar todo ese material como documental. Estoy hablando - del esteticismo. Unos planos donde cuenta más la composición, siempre falseada, que lo que se pretende "documentar", jamás si se posee un mínimo de rigor, pueden entrar en la catego-ría de documentales.

4.4.5. Estructura temporal

Cómicos es fundamentalmente una película de estructura lineal. Una película que transcurre en un - plazo indeterminado que oscilaría entre los cuarenta y los - sesenta días. De cualquier forma, no está suficientemente especificado en el film. Las referencias que tenemos son limi-tadas, únicamente existen en dos momentos concretos.

Toda la primera parte del film, la re-ferida a la gira, está absolutamente indeterminada temporal-mente.

Hay que considerar la posibilidad de que sea absolutamente voluntario, ya que se intenta una aproximación a la vida monótona de los cómicos que incluye el - tren, las pensiones, los cafés y los teatros. Todos prácticamente intercambiables en las pequeñas ciudades de provincias.

Quizá esa indeterminación temporal, trate de sugerir esa monotonía que domina las giras de las compañías teatrales.

En la secuencia 24 cuando Don Antonio va a buscar a Ana al café madrileño, donde se reúnen los artistas, hace referencia a que debe de estar sin dinero después de un mes sin cobrar, lo que obliga a suponer que ha transcurrido un mes -aproximadamente- desde que se despidiera Ana.

En la secuencia 29 se nos informa que estamos en sábado y que es el octavo día de representación.

Creo interesante señalar que las dos referencias concretas, son verbales lo que hace que el espectador no las capte fácilmente, y sobre todo que no "sienta" el paso del tiempo, sino que únicamente se entere a través de los diálogos del film.

4.4.6. Autobiografía

Personalmente opino que Cómicos es el film más autobiográfico de Bardem y cuando hago esta afirmación, no estoy pensando en las posibles vivencias familiares que de alguna manera coadyuvieron al nacimiento del film, sino a que se trata de la película en que el realizador se identifica más plenamente con su personaje principal. Por eso comparto la opinión de Oms de que Ana Ruiz es Juan Antonio Bardem. Pero sin embargo opino que es insuficiente la identificación del realizador con la protagonista, ya que existen rasgos de Bardem, en otro personaje: el escritor Ernesto Sánchez Blasco.

La descripción original de este personaje -que después se modificó al ser interpretado por Rafael Alonso- era la siguiente:

"Treinta y ocho años. Cabeza de intelectual. Gafas Truman. Reposado en modos y maneras." (167)

Descripción que puede convenir perfectamente al propio Juan Antonio Bardem. Pero existe un detalle revelador, que en absoluto puede ser casual, y es el título de la obra de Ernesto: El cielo no está lejos.

Como se recordará, ese era el título del guión que Bardem mandó en 1949 al Concurso de Cifesa, que obtuvo el segundo premio y que estuvo a punto de convertirse en su primera película. Además la obra en la película es considerada como una excelente comedia.

Habría que hablar entonces de como Bardem se desdobra en los dos personajes de Ernesto y Ana, participando en el caso de la actriz, del amor a la profesión, de la dificultad de abrirse camino para una persona joven y poco conocida, de la esperanza de lograr que algún día el suyo, sea un nombre conocido en todo el país y de la confianza y seguridad en sí mismo y en las posibilidades de su talento.

De Ernesto posee su condición de autor, su carácter de intelectual y su profesionalidad, además de una obra en común: El cielo no está lejos.

Profundizando por este camino, podemos entender los temores que asaltan a Ana, en la secuencia 30 antes de comenzar la representación, -instante en que se esfuma la seguridad en sí misma-, como una trasposición de las dudas y la angustia que hicieron que Bardem, seguro de sí mismo y dispuesto a rodar inmediatamente su propio "Potemkin", abandonase finalmente el proyecto de El cielo no está lejos porque no estaba absolutamente seguro de si en realidad servía o no para director.

En ambos casos se trata de profesionales que tratan de conseguir un puesto de trabajo y las dificultades que encuentran los dos para conseguirlo.

Esto ha permitido una lectura política, -especialmente por parte de Marcel Oms-:

"Así desde la secuencia de obertura de su film, Bardem, desveló sus intenciones: el mundo de los comediantes es el reflejo de un mundo más amplio en el que el valor del hombre se mide en pesetas, en el que el salario pretende expresar el único valor del ser humano. Este mundo cerrado a las aspiraciones de la juventud, es el reino de la intriga, de la prostitución moral, de la venalidad y del subempleo.

En estas condiciones Ana vacila en aceptar la ayuda condicional de un empresario. La del empresario es la solución venida del exterior, la elección -de la facilidad, la ayuda americana, el plan Marshall, es el abandono de lo mejor de ella misma, su voluntad de lucha, su integridad." (168)

A mí me parece que estamos en este caso ante una interpretación extensiva -y en gran medida errónea- de la película de Bardem.

Oms, uno de los máximos sustentadores de Bardem, en Francia, fué de los primeros en hablar de él, y explicitar la lectura política de Muerte de un ciclista. De ideología izquierdista, Oms apoyó a Bardem en los malos días en que su enfrentamiento con el gobierno español, y quizá la pasión le llevó a intentar lecturas políticas en films como Cómicos que difícilmente admitían algo más que una interpretación autobiográfica.
(169)

4.4.7. Planteamiento dramático

El núcleo dramático del film, a mi juicio, ~~tiene~~ algunas deficiencias.

El enfrentamiento entre Doña Carmen y Ana es en algunos momentos forzado y en su expresión, bastante tópico.

Doña Carmen es demasiado vieja, para que sea creíble, que quiera y pueda hacer el personaje de una muchacha de veinte años.

La situación de enfrentamiento es creíble, pero las circunstancias concretas en que se produce la hacen bastante inverosímil. Lo lógico hubiera sido que o Doña Carmen rechazase esa comedia y tratara de buscar otro papel que la fuera mejor o incluso que intentase las modificaciones que la permitieran incorporar el papel con un mínimo de credibilidad.

Bien es cierto que en cine y en teatro, en muchas ocasiones la edad que se supone tiene el personaje, se encuentra en desacuerdo con la edad del intérprete y así hemos visto a actrices de treinta y muchos años, hacer papeles como la "Julietta" de Shakespeare que, según la obra, ronda los quince años. (170)

Pero incluso esta flexibilidad tiene sus límites, y una desproporción tan enorme es difícil de creer que pudiera ser aceptada sin problemas por parte del público.

4.4.8. El conflicto moral del film

La existencia de moraleja, es verdaderamente consustancial con el cine de Bardem, hasta tal punto, que sin ella, éste prácticamente no existiría.

Es curioso que al referirse a este tema, muchos críticos hayan puesto el énfasis en la vocación de Ana.

Confieso mi perplejidad y mi discrepancia ante esta apreciación, toda vez que considero que la vocación no representa ningún problema para Ana. Desde el principio está claro -quizá lo que no esté suficientemente explicado, sean las razones de la firmeza de su vocación- que Ana vive para el teatro. Por si no estuviera suficientemente claro, su rechazo del matrimonio con Miguel es absolutamente definitivo, pero además, en la conversación entre Miguel y Ana, en el café, (escena 8) asistimos a este significativo diálogo:

"Miguel: Para mí, a veces, son patéticos y siempre entrañables. Fíjate. Tan distintos unos de otros y todos - con algo en común, algo que ni siquiera saben que es: Amor al teatro.

Ana: ¡Al Teatro; Eres demasiado ingenuo, Miguel. El teatro para ellos, y también para mí, me temo.... sólo es - una cosa grande con butacas.

Miguel: ¡No digas tonterías, Ana;

Ana: No digas tonterías Miguel... El chico ese, el meritario, tal vez viva para el teatro. Yo también, hace cuatro años... Y tú... ahora ya no. Vivimos del teatro, - simplemente... Otros ponen ladrillos... ¿No me crees?

Miguel hace un gesto negativo con la cabeza.

Miguel: ¿Por qué no te vas? Entonces ¿por qué no lo dejas?

Ana: Tengo que comer.

Miguel: Trabaja en otra cosa.

Ana: Sólo sé hacer esto.

Miguel: Cástate.

Ana: ¿Con quien?

Miguel: Conmigo, por ejemplo... Eso es. Cástate conmigo y los dos dejamos el teatro... ¿vale?

Ana: No, sigo teniendo que comer. Y tú, supongo.

Miguel: ¿Y qué? Ya sabes que tengo otros medios. ¿Vale ahora? No. No hablo en broma.
¿Ves? Nunca dejarías el teatro... Ni ellos tampoco. Ni aunque te tocara el gordo. Entonces menos. Formarías -

una compañía colosal. No os podeís ir ninguno... Si te parece demasiado cursi, eso de amor al teatro, llámale lo que quieras: veneno, vocación. El resultado es el mismo. No os vais." (171)

Precisamente Bardem recurre al ya utilizado sistema de que sea otro personaje el que se encargue de demostrarle a Ana, que nunca, ni por ninguna razón, dejaría el teatro.

El conflicto moral, por el contrario se produce respecto al precio que hay que pagar para conseguir triunfar. A Ana se le presentan dos oportunidades: o perseverar y tratar de triunfar por sus propios merecimientos, o aceptar un socio capitalista -en terminología de Marga- que siendo en su caso un empresario, la permitiría triunfar -o más exactamente le aseguraría el triunfo- de un modo inmediato.

Quizá fuese por problemas de censura, pero lo cierto es que Bardem no ha sido capaz de expresar "la caída" de Ana con excesiva claridad. La mejor prueba de ello es que algunos críticos especializados llegaron a en -tender los hechos exactamente al revés.

Juan Cobos decía:

"Ana rechaza las proposiciones del empresario, más sucias que la esperanza y decide seguir luchando con su trabajo por llegar a ser la primera dama."
(172)

Precisamente la historia de la película nos narra las dudas de Ana que rechaza el matrimonio con Miguel, pero que acaba aceptando acostarse con Carlos.

Dentro de la secuencia 28, en el deportivo de Carlos, asistimos al siguiente diálogo, que pretende ser suficientemente explícito:

"Ana: Hay una sola cosa que ensucia esta esperanza. Una sola cosa, pero me da asco ser... tu querida.

Carlos: No siéndolo, no llegarás a nada. Bueno, tal vez, por cansancio, lo seas algún día de un compañero de profesión... O quizás, hay que ser optimista: la mujer legítima de un comicucho de tu altura... ¡Ya sabes; La soledad de las pensiones, esos horribles - viajes, el aburrimiento...

Siendo mi..., bien, siendo mía, pueden pasar dos cosas. Que triunfes. Si triunfas te salva... te salvas de mí ¡claro!... Y que fracases... También te - salvas... de otra manera, naturalmente. ¿Merece la pena?

Ana: Merece la pena.

Carlos: ¿Estás completamente segura?

Ana: Sí ." (173)

Después del triunfo obtenido en su encarnación de Mati, Ana toma la decisión de no volver con Carlos, de intentar ser capaz de triunfar por sus propias fuerzas.

Aquí se produce, la toma de conciencia de Ana y su rechazo de Carlos, pero esto sucede después de haber aceptado ser su querida. La película sugiere que lleven unas semanas siendo amantes.

Una vez más, en las películas de Bardem, asistimos al rechazo de lo exterior, de lo que depende únicamente de los demás, para reafirmar la confianza en sus propias fuerzas.

Si en Esa pareja feliz, era el rechazo de la publicidad, del azar y los concursos como medio de resolver la vida, en Bienvenido... se trataba de dejar de confiar en la ayuda exterior, en la generosidad americana, para resolver los propios problemas, y en Cómicos se nos dice que el socio capitalista es una solución que hay que rechazar.

No deja de ser curioso, que para apoyar este rechazo, Bardem, en el film, no duda en recurrir a que algunos personajes traten de convencer a Ana, de que Carlos no es una persona fiable. En este sentido es mucho más lógica la postura de Don Antonio -en quien se insinúa un enfrentamiento personal en el pasado con Carlos- que dice a Ana que no le gustan los coleccionistas de primeras actrices, que el de Marga, que primero le presenta a Carlos, defiende -para ella, e invita a Ana a que siga su ejemplo- la necesidad de un socio capitalista, y finalmente, sin que exista la menor justificación, dice a Ana que es mejor que se aparte de Carlos.

4.4.9. Entre la espera y la esperanza

Las palabras finales de Bienvenido... hablaban de que había sol y esperanza. El final feliz de -

Esa pareja feliz daba paso a la esperanza.

La esperanza es una palabra que se re
pite una y otra vez en Cómicos.

Ya desde la voz de Ana, al comienzo del film al referirse a Rafael Muñoz dice "tuvo su oportunidad y, sin embargo, todavía espera", pero sobre todo al referirse a sí misma afirma "Pero yo espero... algún día tendré una oportunidad y sabrán quien soy. Sí, todo el mundo verá que soy - una actriz, una buena actriz... Una cómica, una buena cómica. Yo espero... yo espero... yo espero." (174)

La casi confusión entre espera y esperanza está presente a lo largo de todo el film y probablemente de forma completamente deliberada.

La palabra esperar tiene un doble signi
ficado: obviamente el que remite a aguardar, resistir, pero también puede significar, tener confianza, tener esperanza, por lo que su utilización, remite a la palabra esperanza.

Lo que resulta menos claro -como ya he
mos indicado a propósito de los films precedentes- es si hay motivos razonados para esta esperanza.

Al contrario que en Esa pareja feliz
y en Bienvenido..., en esta ocasión la situación de Ana, al término del film, no es peor que la que poseía al comienzo.

Podríamos considerar que es sensibl^{em}
te igual, si no fuera porque una "esperanza" de Ana, se ha -
convertido ahora en una certidumbre. Ana estaba convencida de
que podía ser una buena actriz, pero no tenía la seguridad,
y aunque de cara al público, su nombre no figura en los papeles,
de cara a ella misma ya sabe. no supone, que puede ser
una excelente primera actriz.

Además, también ha recuperado las fuerzas, para tratar de recorrer el camino por sus propios medios, sin ayuda de nadie.

Varios diálogos son extraordinariamente significativos en este sentido. En la escena 28 se viene a - decir que Ana se entrega a Carlos, porque ha perdido la esperanza. El dialogo es:

Ana: ...¡la esperanza;

Carlos: ¿Eh?

Ana: La esperanza, la sucia esperanza. ¿No has oído nunca eso?

Carlos: No. No me suena nada.

Ana: Es de una comedia que yo hice una vez.

Carlos: ¿Y?

Ana: Nada... Pensaba que eso, la esperanza, la esperanza de triunfar... es lo que me empuja, lo que...." (175)

Naturalmente, Ana se está refiriendo a una frase de la Antígona de Anouilh, que habla precisamente de la esperanza, de la sucia esperanza.

Pero aquí cumple diferentes funciones: una, que Carlos no está interesado por el teatro, ni sabe nada de él; dos, que los actores a veces utilizan frases de obras teatrales aplicándolas a sus propios problemas. Un - ejemplo muy claro lo tenemos en la escena 14, la de la declaración de Miguel, en que afirma que está buscando una situación parecida de una buena comedia y discuten si lo apropiado para el caso sería El pecado de Elena o el tercer acto de Siempre tú.

Precisamente en la escena siguiente, la 15, cuando Miguel habla de retirarse del teatro, vuelve a aïlorar el tema de la esperanza:

"Ana: Quieres dejarlo ¿no?... ¿Tan pronto te rindes?

Miguel: Sí. A tí te queda todavía la esperanza. A mí ya no.

Ana: ¿No quieres luchar?

Miguel: No sé. Nunca he sabido." (175)

En el desenlace, cuando -en la escena 30- Ana dice a Carlos que no quiere volver con él y éste no logra explicarse el cambio de actitud de la actriz, tiene lugar el siguiente diálogo:

"Carlos: ¿Pero... por qué?

Ana: Ya te he dicho que no lo sé. Exactamente no lo sé.

Carlos: ¿Es... la esperanza? ¿Ha vuelto a tí la esperanza?

Ana: Tal vez.

Carlos: ¿Entonces?

Ana: Adiós." (176)

Por lo tanto, si Ana, se había entregado a Carlos, porque había perdido la esperanza, al recuperar la se produce inmediatamente la separación, el rechazo por parte de ella de continuar siendo la amante de Carlos.

Lo que no queda del todo claro, es en qué consiste exactamente esa esperanza. En algún momento parece como si se tratara de una especie de estado de gracia, que se posee o no se posee, y esto más bien parece responder a una concepción metafísica del mundo, que a una filosofía materialista.

El propio Bardem se ha referido a la importancia de la esperanza, en los siguientes términos:

"Tal vez sea, como en la Antígona de Anouilh, 'l'espoir, l'espoir, le sale espoir' (la esperanza, la sucia esperanza) esa fuerza que les hace permanecer, la raíz que sostiene a estos hombres y mujeres, que trabajan en uno de los más viejos y nobles oficios de la tierra." (177)

4.4.10. Elementos estéticos de la puesta en imágenes

Bardem realizó Cómicos con la misma finalidad con que Ana interpreta la Mati de El cielo no está lejos, para demostrar que podía ser un director de cine. Con el transcurso de los años, aquello que tanto se alabara en su momento, la caligrafía, es precisamente lo que peor resiste. El film es demasiado estático, demasiado esteticista, demasiado ampuloso, y esta presencia dominante de la técnica hace que la película resulte fría, distante y que la sensación de artificiosidad planea a todo lo largo de todo su desarrollo.

Mucho más que el manifiesto artístico que García Escudero, cree haber visto en Cómicos yo opino que habría que hablar de ejercicio de estilo.

Creo que el propio Bardem era perfectamente consciente de esto, cuando en 1964 decía:

"Cómicos era mi primera salida formal al exterior, mi do de pecho. Aparte de que las cosas salieran de una manera o de otra, yo nunca he tenido la idea de hacer las cosas por el gusto de hacerlas, por mi gusto personal, sino buscando una cierta efectividad, es decir, lo que en ese momento creía que podía ser lo más efectivo. Lo que se puede calificar de "esteticista" en esta película lo es porque en aquel momento me parecía que las cosas se debían de hacer así para agarrar mejor al público. Yo estoy satisfecho de Cómicos. Tengo mis películas en 16mm. y de vez en cuando me apetece verlas, y claro, como todas las cosas de tus niños, te producen mucha ternura, y ves cosas que todavía crees que son válidas. Hay escenas en que se nota cierto anquilosamiento, provocado por no tener todavía soltura para mover a la gente, pero se nota el gusto por la composición, por hacer que cada plano sea algo en sí. Y sobre todo comunica un mundo, que en ese momento era verdad". (178)

Precisamente, esa falta de funcionalidad es desde mi punto de vista, el error máximo de la película. Bardem trata de que cada plano tenga existencia por sí mismo, pero lógicamente, descuida la conexión de un plano con otro. Le preocupa por encima de todo la composición del plano, y a ella sacrifica la colocación de los personajes, sus movimientos y sus respectivas posiciones. No deja de ser una ironía, que un cineasta que se cree realista por encima de todo, nos presente con frecuencia a dos personajes hablando de espaldas, y

a una distancia en que difícilmente se pueden entender, con tal de que la composición diagonal esté más conseguida y resulte más bella.

Este efecto, muy grave en otros films de Bardem, de los que nos ocuparemos más adelante, aparece con inusitada importancia, tanto por la bisonñez del director como por su afán de conseguir un film estéticamente "bonito".

En este sentido, habrá que entender también la profusa utilización de los claroscuros, las preferencias por las escenas nocturnas, el que podríamos denominar "preciosismo" fotográfico, presente a lo largo de todo el film, y que no va en beneficio, sino en detrimento del resultado final.

En Bienvenido..., citábamos las declaraciones de Berlanga sobre las razones que tuvieron para utilizar la voz en off.

En Cómicos, por su punto de partida, resulta más lógica su utilización. Ya no se trata de un narrador innominado que nos refiere una fábula, sino de Ana, que nos cuenta sus vivencias. Al ser un relato en primera persona, los pensamientos de Ana se ven explicitados a través de la voz en off. Para reforzar el carácter de la narración en primera persona del film, la cámara, en varias oportunidades -muy especialmente en las secuencias 2 y 24- toma el lugar de Ana, y se pasea por el café, recibiendo los saludos de los demás actores.

Pero un uso aceptable de la cámara subjetiva -muy lejos del tremendo error de La dama del lago (179) -

no puede ocultar que el recurso a la voz en "off" es muchas veces una demostración de impotencia, una declaración por parte del realizador de su imposibilidad de exteriorizar a través de la acción o del desarrollo del relato, los pensamientos de los personajes.

Pero analicemos con mayor detenimiento su utilización en Cómicos :

En la secuencia 2, la voz en off de Ana nos describe los componentes de la compañía y el dinero que tienen asignados por su trabajo.

En la secuencia 14 tiene lugar la declaración de Miguel a Ana, en el andén de la estación. La decisión de Bardem de que esta escena transcurra con los protagonistas de espaldas, o incluso fuera de campo en algunas ocasiones, me parece un tremendo error, y una demostración más de que Bardem prefería obtener una imagen "bonita", antes que profundizar en los personajes.

A mi modo de entender la famosa frase de Godard: "Un travelling es cuestión de moral", sólo puede interpretarse en el sentido de que la planificación, el tipo de plano que se elige para cada momento del film, no entraña únicamente una elección de estética, sino también una toma de postura moral.

En la secuencia 17, mientras asistimos a la lectura de la obra de Blasco El cielo no está lejos, hay ocasiones en que la voz del autor desaparece para dar paso a los pensamientos de Ana, que empieza a concebir esperanzas de que el papel de Mati puede ser su gran oportunidad. En las señas que le hacen los demás compañeros que asisten al acto, cree encontrar la confirmación de sus esperanzas.

La secuencia 24 es al igual que la 2, puramente descriptiva -o por lo menos fundamentalmente-. Si en aquella ocasión Ana nos presentaba a los integrantes de la compañía, aquí nos sirve de guía en un clásico café de actores, tratando de darnos a conocer a sus asiduos, y describiéndolo como una mezcla de refugio, de club y de guarida.

Todo el sentido de la secuencia 27 reside precisamente en la voz en off. La escena comienza con Ana, presenciando cómo Doña Carmen hace el papel de Mati, con el que ella ha soñado tantas veces. Lo que a Bardem le preocupa de esta escena, es la transformación que se produce en Ana, desde que empieza la representación, ya que desaparece toda la envidia y los celos que tiene respecto a Doña Carmen y únicamente, se siente preocupada por que la representación transcurra perfectamente. Pero como no es capaz de hacer perceptible ese cambio de la actriz, tiene que recurrir a la siguiente voz en off:

"Voz de Ana: Ella está haciendo mi papel... Ella está haciendo mi papel... Ella está haciendo mi papel... No, no la tengo envidia... Es extraño. Ahora no la envidio... Ahora sólo quiero que salga adelante, que tenga suerte.

Ya está, ya ha empezado... Ya no hay remedio...

Es algo muy raro... Uno deja de ser quien es y de pronto, es otra persona. Yo no me llamo Ana. Me llamo Conchita... No soy actriz, sino una sencilla muchacha burguesa... Marga no es amiga mía. Ni siquiera la conozco. Me la tienen que presentar..."(180)

Las dos ideas claves de la secuencia, la de que a partir del comienzo de la función, la generosidad de Ana -y por extensión de todos los cómicos, de los que Ana es, en cierta forma, representante- lleva a que se olvide de todo, y sólo desee que la función salga lo mejor posible, así como la cualidad del actor de desaparecer como tal persona, para tomar el lugar del personaje que interpreta, tienen que ser especificadas a través de la voz en off, lo cual es especialmente lamentable ya que Bardem utiliza muchos minutos del film para mostrarnos pequeños trozos de comedias irrelevantes, que podía haber servido, para que estas ideas quedasen claramente expuestas.

Finalmente en la secuencia 30 la voz en off vuelve a tener una importancia decisiva. Una vez más, es fundamentalmente descriptiva, y expresa el estado de ánimo de Ana, pocos momentos antes de salir a escena. Su voz -nos da cuenta de sus temores, de su inseguridad, de esos momentos aterradores en que la mente se queda completamente en blanco, y no logra recordar nada de un papel que unos segundos antes podía recitar de memoria.

Durante la representación, y mientras asistimos a una rápida sucesión de escenas de la obra, la voz de Ana, nos relata en que están ocupados sus pensamientos, mientras da vida al personaje de Mati.

4.4.11. La ausencia del público

En Cómicos hay un hecho muy curioso, perfectamente constatable. No aparece el público en ningún momento del film. Para explicar este hecho insólito -ya que asistimos a numerosas representaciones- se han tratado de esbozar diferentes teorías.

La más elemental enlaza con el carácter subjetivo del relato y argumenta que para el actor -y no únicamente por razones de diferencia de luz- el público, como tal, no existe, no es más que una sombra en la oscuridad.

Siendo plausible esta explicación, pienso que es insuficiente. Conociendo el cine de Bardem, es difícil creer que este hecho no tenga un carácter simbólico.

Entre las diferentes opciones, yo me inclino por considerar que Bardem omite deliberadamente al público, para decirnos de alguna manera que los espectadores inexistentes que aplauden a Ana al final del film, tras haber rechazado a Carlos -y quizá precisamente por eso- son en realidad el público de la película, somos nosotros mis -mos.

Una de las características más reconocibles del cine de nuestro realizador en este período, es la forma en que une las escenas, aprovechando la frase que sirvió para concluir la escena A, y haciendo que sea respondida en el comienzo de la escena B. Si esta característica ya se encontraba presente en los films anteriores que hemos analizados, podemos decir que en Cómicos alcanza su punto -culminante. Veamos pormenorizadamente, como se producen todas estas uniones entre distintas escenas.

La escena 2 se une con la 3 a través del sonido del traqueteo del tren, que se va progresivamente convirtiendo en aplausos con que se premia a los actores que han concluido la representación.

El paso de la excena 8 situada en el café a la 9 que se sitúa en el teatro, se produce a través de la frase de Ana: "Dentro de media hora a escena" con - que finaliza la escena 8 y el "A escena, a escena" que grita el traspunte en el teatro, una vez que ha pasado la media hora a que Ana hizo alusión.

La escena 9 concluye con una frase - de Doña Carmen, de la obra que está representando, y que - dice textualmente "¡Más dinero!". La escena 10, que se desarrolla en contaduría, entre Ana y Valdés el representante, comienza con la misma frase "¡Más dinero?" pero formulada como pregunta por parte de Valdés a Ana, que ha ido a solicitar un anticipo.

La secuencia lo concluye con Ana marchándose de contaduría, dando un portazo, porque Valdés le ha negado el anticipo. La unión con la escena 11 es, en esta ocasión mucho más sutil, ya que a continuación oímos una ovación que llega del patio de butacas, y que se puede interpretar como un aplauso al comportamiento de Ana. Así este - público abstracto al que nos referíamos antes, no aplaude - la interpretación de Ana en la comedia, sino que aprueba, con su ovación, el comportamiento de la actriz en la vida - real.

El guión es muy explícito en este terreno. Dice así:

"Una ovación corta, pero nutrida, llega de la sala. Es como si el público aplaudiese al mutis que acaba de hacer Ana..." (181)

Este procedimiento que Bardem repetirá en la escena 30, alcanza su máxima eficacia en la película "Topkapi" (182) donde Dassin, tras la tensa secuencia del robo de la gema del sultán, pasa al estadio donde tiene lugar la competición de lucha libre, en el momento en que la muchedumbre, se levanta, ovaciona y grita de satisfacción. Por medio de este habil procedimiento, Dassin consigue que el público del estadio aplauda, no a los luchadores, sino a los ladrones de joyas que acaban de llevar a cabo un trabajo perfecto.

Una variante curiosa del procedimiento general se produce en el paso de la escena 15 a la 16. Al final de la escena 15 Ana ha encontrado en su cuarto una foto de Miguel, y repentinamente sale del cuarto y apaga la luz. Esta especie de fundido en negro, es aprovechado para pasar a la escena 16 que comienza con el tren -en que viajan Miguel y Ana- que atraviesa un túnel. Primero se oyen las voces, y más tarde se ve al tren salir del túnel y adentrarse en un desolado amanecer castellano.

En lugar del fundido en negro, serán los aplausos lo que encadene las escenas 17 y 18. En la primera secuencia, corresponden al final de la obra -leída por Blasco, y en el comienzo de la 18, a un mutis -de Rafael Muñoz en la representación.

La escena 21 transcurre en el camerino de Ana, tras la bronca con Doña Carmen. Ana está hablando con Marga cuando llega Paco, su amante. La escena siguiente tiene lugar en la boite donde van a tomar unas copas Marga y su amigo, Ana y Carlos. Para pasar de una escena a otra Bardem utiliza la música, al enlazar la que está oyendo Marga en el aparato de radio -que apaga al irse- con la misma canción interpretada por la cantante del cabaret.

El sistema utilizado para pasar de la secuencia 22 a la 23 es una repetición del utilizado para la 9 y la 10.

La escena 22 -que como hemos dicho transcurre en el cabaret- concluye con la frase de Ana - que dice a Carlos:

"Ana: Me voy de la compañía. Me despido." (183)

Esta frase enlazara con la respuesta de Doña Carmen. La escena 23 tiene lugar en el camerino de Doña Carmen cuyas primeras palabras son:

"Doña Carmen: ¿Por qué? Puedo preguntar por qué" (184)

La frase sirve de contestación a la que ha pronunciado Ana en el cabaret, pero estamos en otro lugar, algún tiempo más tarde.

Los aplausos como en el caso de la transición de la 17 a la 18 son utilizados para pasar de la escena 27 a la 28.

La escena 27 concluye con los aplausos que el invisible público dedica a la compañía tras el éxito del estreno de El cielo no está lejos.

La secuencia 28 transcurre en el lujoso automóvil de Carlos y se inicia con unos aplausos - que se encadenan con los de la secuencia anterior, pero - que salen de la radio del coche y que preceden a la voz - del locutor que habla en inglés.

En el caso de la secuencia 29 y 30, Bardem utiliza lo que tiene el teatro de ritual repetitivo para hacer la transición. En este caso el paso del tiempo entre la escena 29 y la 30 no es más que de unas pocas horas.

La escena 29 concluye con la deci - sión de Doña Carmen de interpretar ella el papel de Mati, en la sesión de tarde de ese sábado, y que Ana interprete ese papel en la sesión de noche. Una vez todo resuelto, suena el timbre que avisa a los actores que la función es tá a punto de comenzar.

En la escena 30 el timbre sigue sonando pero ya ha transcurrido la primera función y lo que anuncia ahora, es la proximidad de la función de noche en que va a debutar Ana. La vemos en su camerino, preocupada porque teme haber olvidado el papel.

El carácter cíclico del film -el co mienzo y el final son practicamente idénticos- se refuerza por el método que Bardem utiliza para enlazar la se - cuencia 30 y la 31. El sistema es exactamente el mismo - que hemos descrito al hablar de las secuencias 2 y 3 pero invertido.

La secuencia 30 finaliza con un mon - taje audiovisual de planos cada vez más generales de Ana, saludando a una hipotética muchedumbre que la ovaciona.

El sonido aumenta a saltos. Es de - cir, que cuanto más lejano es el plano de Ana que la pelí - cula nos muestra, mayor es la intensidad del aplauso. Pero esta intensidad no aumenta uniformemente, sino con cada cambio de plano.

En el último plano de la serie, desde el punto más alto y más lejano del teatro, la cámara - nos muestra la pequeña figura de Ana que saluda, inclinándose en la soledad del escenario que se prolonga con ese patio de butacas desierto. El ruido del aplauso que resuena es ensordecedor.

La forma de estar rodada esta escena, permite la lectura de que el público invisible, no premia con sus aplausos la creación de Matí, que ha llevado a cabo Ana, sino su decisión de romper con Carlos: es decir, simbólicamente, el fin de sus prostitución.

Este aplauso multitudinario va dejando paso al ruido del tren que se precipita hacia la cámara a gran velocidad, mientras podemos distinguir claramente ya, que el ruido humano de los aplausos se ha convertido en el ruido metálico de un tren que velozmente cruza la noche.

4.4.12. Juicio del realizador

Al cabo de algunos años Bardem hablaba así de Cómicos:

"Yo tenía que demostrar que sabía más que nadie de cine. Aunque siento predilección por la película, comprendo que se resiente por esta base. Viene a ser una antología de la expresión cinematográfica. Me volqué en ella."
(185)

4.5. Felices Pascuas (1954)

Se trata, sin la menor duda del film más desconocido de Bardem y también un film que posee muy poco interés, desde cualquier punto de vista.

Todo parecía ponerse en contra de la película, para impedir que el resultado mereciera la pena. Para empezar se trataba de un encargo a fecha fija que tenía que estrenarse en diciembre de 1954, puesto que era una película hecha para ser vista en Navidad. El 1 de febrero de 1954 comienza el rodaje, que coincide con el montaje de Cómicos, lo que hace que Bardem, ceda el primer montaje de su film al argentino León Klimowsky.

De forma muy somera se puede resumir así el argumento:

Juan, empleado de una peluquería de tercer orden en Madrid, desprecia a su patrón y juega a la lotería con esperanza de que le toque algún dinero que permita que las Navidades -ya cercanas- sean para él y su familia, felices.

Y efectivamente, el número que lleva sale agraciado. Pero al volver a su casa se encuentra con la desagradable sorpresa de que en lugar del billete de lotería, su mujer, le presenta un cordero que se llama "Bolita". Y aquí empiezan las complicaciones.

Juan, escudado en el machismo que ha consagrado un determinado modelo de sociedad, vigente en el mundo occidental, decide que esa tarea es propia de mujeres y ordena a la suya que sacrifique a Bolita, pero ella es incapaz de asesinar al corderito.

Intentan diferentes soluciones, pero ninguna da resultado. Finalmente, acuerdan dirigirse a un amigo que trabaja en el matadero. Pero éste les responde - que no es un verdugo, y que fuera de sus horas de trabajo, es incapaz de matar una mosca.

Sin embargo no se niega a decirle a Juan como hay que hacerlo. El nuevo intento de sacrificar al cordero, conduce a nuevo fracaso, y Bolita servirá para que los hijos de Juan jueguen con él. Un día, en un descampado, roban a Bolita, y la consternación se apodera de la casa. Es preciso recuperar al cordero. Encontrar a Bolita a cualquier precio. Y comienza la búsqueda.

Logran averiguar que ha servido para una representación de aficionados en un colegio de monjas, en que las alumnas ponían en escena cuadros de la Biblia.

En su búsqueda, Juan pasará por un - cuartel, la comisaría de policía y finalmente el matadero, donde llega pocos momentos antes de que Bolita vaya a ser sacrificado.

Una vez que Juan recupera a su cordero, la cena de Navidad, ya puede ser feliz.

Aunque de limitado interés, no es difícil descubrir en el film algunas de las constantes que caracterizan al cine de Bardem.

Temáticamente, es un film que contiene elementos tanto de Bienvenido... como de Esa pareja feliz. El tono general de comedia, de la primera parte, se encuentra bastante cercano al neorrealismo rosa de Esa pareja feliz mientras que varias escenas de la segunda parte, mantienen numerosos puntos de contacto con sueños de Bienvenido.

4.5.1. La solución exterior

Juan, trabajador medio madrileño confía en la suerte para poder resolver su situación. Sueña con poder tener una peluquería propia y librarse del tirano de su jefe. Pero para ello necesita que le toque la lotería. Como la Carmen de Esa pareja feliz, confía en el azar para salir adelante.

Marcel Oms ve en este planteamiento connotaciones políticas:

"El azar supone la solución de la facilidad, pero Bardem quiere abolir el azar.

Las ideologías dominantes, en las sociedades fascistas, además de destruir a los individuos, tienen por costumbre ofrecerles como única salida a sus problemas, el azar, la suerte, la buena fortuna.

Los concursos radiofónicos, las loterías, y todos los juegos de azar, son un nuevo opio del pueblo, elemental réplica de la roganización romana.

Asegurar que únicamente el azar (o la Providencia) puede resolver los problemas, trae consigo la idea del hombre aplastado por la fatalidad; prisionero de su destino." (186)

Opino que, aun teniendo parte de razón, Oms exagera. Es evidente que Bardem continúa su crítica de la "solución exterior", que para el realizador es una forma de escepticismo, siendo tan exterior la llegada de los americanos como los concursos radiofónicos o los premios de la lotería nacional, pero si no fuese por las películas precedentes, con

los escasos indicios del film, sería muy aventurado publicar las aseveraciones que hace el crítico francés. Se trata mucho más de una deducción de Oms, a partir de la forma de pensar de Berdem, que de algo que se desprenda directamente del propio film

Bardem ha sido muy claro respecto a sus intenciones:

"Entonces hicimos Felices Pascuas. Es un punto aparte en mi obra, una especie de divertimento; no pretende tener ninguna enjundia; si inconscientemente hay simbolismo, ya no tenía ninguna pretensión especial. Hay un error básico en el guión. Es como si fuesen dos películas. De pronto hay una inflexión que no está bien hecha. Pasamos bruscamente de una comedia normal a una farsa disparatada y todo se estropea." (187)

La ruptura de tono a que se refiere Bardem existe, y ya me he referido a ella indirectamente al hablar de las semejanzas con Esa pareja feliz, en la primera mitad, y a ciertas cosas de Bienvenido..., en la segunda.

El problema más grave, sin embargo, no reside ahí. Arranca desde mucho más lejos, desde la concepción del guión.

El terceto que firma Felices Pascuas es bastante insólito, puesto que muy poco en común cabría encontrar entre el productor José Luis Dibildos, defensor a ultranza de la comedia, inventor y patrocinador -al correr de los años- de la llamada "tercera vía", el prolífico dramaturgo, de calidad menos que mediana, Alfonso Paso, y el propio realiza -

dor del film, Juan Antonio Bardem. Y si en Esa pareja feliz se podría hablar de neorrealismo rosa, aquí, ya hay que referirse sin duda a un film blando. Así es preciso clasificar un film que contiene escenas como las del primer intento de matar a Bolita, en que el matrimonio, no sólo se siente incapaz de matar al cordero, sino que se asusta ante la posibilidad de utilizar la palabra matar. Ella propone que utilicen la frase "se manda a mejor vida". Pero, naturalmente, subsisten detalles que revelan, por reiterados en ocasiones anteriores, la pertenencia del film a la obra de Bardem.

4.5.2. Inserción del documental

El deber de testimoniar a que se siente obligado Bardem, le conduce a la inclusión a lo largo del film, de pequeñas unidades autónomas de carácter documental. Una vez más, la presencia del documental es más una intrusión que una inclusión, puesto que encaja con dificultad.

Se trata, en esta ocasión, de una especie de documental sobre el sorteo de lotería, que incluye a los niños de San Ildefonso cantando el sorteo, la reacción de los espectadores que están presentes en la sala y la escucha de los miles de españoles que siguen atentamente la radio, en espera de que la suerte les sonría. Juan es precisamente uno de esos españoles que creen que la felicidad les llegará de la mano de la fortuna.

Esta secuencia, y muy especialmente los primeros planos de los rostros expectantes de los españoles mientras escuchan los números premiados, es lo único que puede ligar a Felices Pascuas con ese neorrealismo que Bardem

consideraba como el cine a realizar. Pero incluso en este caso, la presencia de estos desafortunados diálogos, echa por tierra el intento.

La acción transcurre en el salón donde se lleva a efecto el sorteo de la lotería. Uno de los presentes, al comprobar que su número tiene premio, se desmaya. Otras dos personas comentan el hecho:

" Señora: Probrecillo. Qué suerte.

Señor : No veo la suerte, señora. Menudo patatús le ha dado.

Señora: Claro. Si le ha tocado. Es estupendo.

Señor : ¿El qué es estupendo? ¿La lotería? Es un asco." (188)

Al querer poner de relieve lo irónico de que a una persona que se desmaya por haberle tocado la lotería, Bardem deja ver desde el principio su opinión contraria, y sobre todo, rompe el planteamiento documental de la secuencia.

4.5.3. La Radio

La importancia de la radio en la vida española durante los años cincuenta, ha sido enorme. Naturalmente era la voz oficial, la voz del régimen y Bardem ha tratado de sacar partido de ello.

Ya en Esa pareja feliz, al margen de que Juan quisiera ser técnico de radio y tratara de montar un aparato con lo aprendido en los cursos por correspondencia, existía un intento de este tipo con la voz más oficial del régimen, Matías Prats, transmitiendo un partido de fútbol inter

nacional. Aquí es de nuevo la voz y la figura de Matías Prats la que hace llegar a los radioyentes el desarrollo del sorteo y el que, en voz oficial del régimen -y hay que reconocer que esto da algo de razón a Marcel Oms respecto a lo que escribía sobre los estados totalitarios (189)-, dirá textualmente:

Matías Prats: "Es una maravilla. La lotería es la fé, la esperanza y la caridad de todos los es pañoles." (190)

La exagerada importancia que ha adquirido en España, durante la postguerra, la lotería y las quinientas, es a la vez lógica y absurda en un país donde el juego estaba prohibido.

Es indiscutible que el sorteo de Navidad del 22 de diciembre, centraba el interés de todo el país durante aquella mañana, y que los periódicos tenían materia suficiente durante varios días para hacer grandes reportajes de los agraciados.

Quizá quepa igualmente pensar que Bardem trata de poner de manifiesto las oscuras razones que ligan el azar y la religión, al resaltar que el sorteo de Navidad es uno de los acontecimientos capitales de una festividad que se supone fundamentalmente religiosa.

4.5.4. Sátira

La afición de Bardem -que años más tarde le llevaría a poner en escena la obra de Federico García Lorca, La Casa de Bernarda Alba- por el teatro, le lleva a incluir en el film el retablo de Salomé, que tiene lugar en el colegio de monjas. La crítica de la ramplonería, la cursi-

lería y la ridiculez que Bardem hace a la representación, lógicamente es ampliable a las máximas responsables de la función, es decir al colegio de monjas.

Para el caso de los militares, Bardem toma bastantes más precauciones. La sátira de la vida militar es bastante amable, e incluso, para curarse en salud, el realizador hace constar en los títulos de crédito que ha contado con el Teniente Coronel Antonio Esteban como asesor militar.

El Ejército, desde el triunfo de Franco en la guerra civil, había sido el pilar fundamental sobre el que se sostenía la dictadura. Por lo tanto, un ataque al régimen llevaría necesariamente a una crítica al Ejército.

Pero la situación de la España del 54 no permitía ni una sombra de crítica hacia una institución que aún hoy -28 años más tarde y con el intento de golpe de estado del 23-F por medio-, continúa siendo intocable. Por eso aquí sí que discrepo claramente de la interpretación de Oms:

"En Felices Pascuas, bajo pretexto de representación teatral o de sueño, la Iglesia y el Ejército son ridiculizados en cuanto instituciones intocables." (191)

Oms habla más bien de las presuntas intenciones de Bardem, pero no de lo que aparece en el film. Curiosamente, hay otra institución que por las mismas razones expuestas precedentemente, habría de ser criticada como pilar de sostenimiento del franquismo, y es la policía. Pero sin embargo, al igual que ocurriera en Esa pareja feliz, el comisario de policía es un hombre bondadoso, que se esfuerza por intentar solucionar los problemas de los ciudadanos.

Esta escena concita todo lo peor del film. Es de un ternurismo lacromógeno que hace que un hombre que ha asesinado para robar 57 pesetas se encuentre conmovido, igual que las prostitutas presentes, ante la desgraciada historia del pobre Bolita, que puede terminar en el matadero.

4.5.5. Toma de conciencia

Más diluída que en otras ocasiones, dada la intrascendencia de su planteamiento, no por ello es -- inexistente, En su conclusión, Felices Pascuas recuerda de nuevo a films precedentes. La felicidad no estará para Bardem ni en el dinero ni en comer cordero, sino en la aceptación y asumición de sí mismo. O dicho con palabras de Luciano G. Egido:

" Juan, el peluquero de Felices Pascuas, se sale con la suya: celebra con alegría la fiesta de Navidad. No ha necesitado el dinero de la lotería ni ha tenido que sacrificar a Bolita, el pobre cordero indefenso. Ha bastado con que Juan sea él mismo, consiga el cordero, que es algo suyo, y tenga todo lo que le pertenece. La felicidad de las Navidades no viene de fuera, de la calle. La felicidad está dentro de cada uno." (192)

No creo que sea necesario insistir sobre los componentes metafísicos de esta solución, puesto que habría de repetir lo expuesto respecto a Cómicos.

Señalar, finalmente, que vuelve a utilizar -aunque con mucha menos insistencia- los "raccords" verbales, siendo el más evidente aquel en que el empleado del matadero explica a Juan cómo hay que sacrificar el cordero, ya que

Bardem corta la escena tras el primer párrafo y prosigue la explicación en el siguiente plano, pero ahora es Juan el que explica a su mujer la forma adecuada de acabar con la vida de Bolita.

Un reproche que nunca debería de poder hacerse un realizador "realista" es el de inverosimilitud. Muchas escenas de Felices Pascuas son realmente increíbles. Tanto en la primera parte, con las dificultades que encuentran para matar el cordero, como en la segunda, las vicisitudes por las que pasan para recuperar a Bolita.

De entre ellas, como botón de muestra, vamos a transcribir la respuesta que el amigo de Juan, empleado del matadero, dá al atribulado peluquero cuando éste le pide que sacrifique a Bolita.

Matarife: " No sabes lo qué me propones. Tú quieres que mate a un corderito. Un pobre corderito. Juan, un verdugo, no es un asesino. Yo tengo mis horas de oficina. ¿Hacer horas extras de verdugo? Ni hablar. Yo, en la calle, ni una mosca." (193)

Bardem, pese a afirmar que:

"Eso de trabajar en dos películas al mismo tiempo, es algo que no se debe hacer jamás. No puedes querer a dos mujeres al mismo tiempo. Yo por lo menos. Y a mí, la que me gustaba era Cómicos. Por eso, cuando la seleccionaron para ir a Cannes, me fuí corriendo y dejé abandonada la otra." (194)

no parece excesivamente disconforme con el resultado final, a juzgar por sus declaraciones de 1964:

"De todas formas, esa película, yo hoy la firmo, la firmo y la suscribo: ese pequeño film sobre el peluquero y las cosas que le pasan, la Navidad y el corderito, todo ese mundo está bien. Y lo otro, también, pero aparte del anterior. Juntos los dos, ya no me convence. La película se rompe en la escena de los gitanos. Y se rompe porque era el primer día de rodaje. Y se rompe, porque hacía siete grados bajo cero... " (195)

4.5.6. La Comedia

Esta será la última vez que Bardem haga una comedia. Parece estar convencido de que es un género que no se adapta a sus características:

"El mundo de la comedia necesita de una cierta sensibilidad, que yo no tengo. Me golpea demasiado la realidad de cada día y no consigo evadirme de ella para llegar a ese clima sutil de la comedia. Por otro lado, la comedia es bastante difícil." (196)

NOTAS AL CAPITULO IV

- (146) Bardem afirma ser el autor de la expresión "Cuentos de la abuelita Capra" qui hizo fortuna a la hora de definir el cine del realizador italoamericano. Berlanga - por su parte confirma que a Bardem no le interesa Ca - pra, y que quizá él estuviera más cerca de esa especie de anarquismo de derechas que caracteriza su cine.
- (147) Por supuesto me estoy refiriendo al año 1951, no al - 1982, en que está a punto de convertirse en un artículo de lujo.
- (148) Película americana realizada en 1939 por Leo Mc Carey y titulada Love affair con Charles Boyer e Irene Dunne.
- (149) El último austro húngaro, pag. 31, op.cit.
- (150) Nuestro cine, nº 29, op.cit.
- (151) De hecho en España, eso ocurrió y tras las conversaciones de Salamanca (ver) Luis Lucía afirmó que a España le vendría bien un MacCarthy.
- (152) El último austro húngaro, pags. 42 y 43, op.cit.
- (153) Film mudo realizado en 1927.
- (154) Film italiano rodado por Vittorio de Sica en 1951, cuyo título original era Miracolo a Milano y con guión - de Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Mario Ciari y Adolfo Franci.
- (155) Película americana realizada por Fritz Lang en 1944 y cuyo título original es The woman in the window.

- (156) Los subrayados son míos.
- (157) El último austro húngaro, pag. 45, op.cit.
- (158) Ibid., pág. 34, op.cit.
- (159) Eva al desnudo, película realizada por Mankiewicz en 195 .
- (160) Nuestro cine, nº 29, pág. 31, op.cit.
- (161) Nuestro cine, nº 29, pág. 41, op.cit.
- (162) El último austro húngaro, pág. , op.cit.
- (163) Marcel Oms Juan Bardem Premier Plan nº 21, pág. 17
- (164) Guión de Cómicos, pág. 63, op.cit.
- (165) Guión de Cómicos, pág. 137, op.cit.
- (166) Uno de ellos está interpretado por Juan Antonio Bardem
- (167) Guión de Cómicos, pags. 151-152, op.cit.
- (168) Ibidem, pág. 67.
- (169) Marcel Oms, J.A. Bardem, nº 21 de Premier Plan
- (170) Precisamente, el éxito de la versión de Franco Zeffirelli, tuvo mucho que ver a mi juicio con el hecho de que -fiel a la obra original- los protagonistas fueran unos adolescentes.

- (171) Guión de Cómicos, pág. 58-59, op.cit.
- (172) Esquema de Película nº 23 Cómicos, pág. 119, Film Ideal. Madrid.
- (173) Los subrayados son míos.
- (174) Guión de Cómicos, pág. 139. op.cit.
- (175) Ibid. pág. 78
- (176) Ibid. pág. 159-160
- (177) Citado por Juan Cobos en el Esquema de Cómicos Ediciones Film Ideal Madrid pág. 119
- (178) Nuestro Cine nº 29, pág. 33, op.cit. Los subrayados son míos.
- (179) Película realizada en 1946 por Robert Montgomery, basada en la novela homónima de Raymond Chandler, realizada íntegramente con cámara subjetiva y cuyo título original es :Lady in the lake.
- (180) Guión de Cómicos, pag. 134, op .cit.
- (181) Guión de Cómicos, pág. 65, opc. cit.
- (182) Película americana realizada en 1964 por Jules Dassin y centrada en un robo de esmeraldas en el famoso museo de Estambul.

- (183) Guión de Cómicos, pág. 102, op.cit.
- (184) Ibid.
- (185) Film Ideal, nº 36, Octubre 1959, Madrid, pág. 14-15
- (186) Marcel Oms: J. A. Bardem, pág. 11, op.cit.
- (187) Nuestro Cine, nº 29, pág. 34, op.cit.
- (188) Transcripción literal de los diálogos de Felices Pascuas incluidos en la banda sonora del film.
- (189) Aunque mucho me temo que el desconocimiento de la vida cotidiana española le impidiera captar este de talle al notable crítico francés.
- (190) Transcripción literal de los diálogos de Felices Pascuas incluidos en la banda sonora del film.
- (191) Marcel OMs J.A.Bardem, pag 11. op.cit.
- (192) Luciano G. Egido, J.A.Bardem, pág. 38, op.cit.
- (193) Transcripción literal de los diálogos de Felices Pascuas, incluidos en la banda sonora del film.
- (194) Nuestro cine, nº 29, pág. 39, op.cit.
- (195) Ibid. pág. 34
- (196) Film Ideal, nº 36. Entrevista con J.A. Bardem. Octubre de 1959. Madrid. Pág. 15.

C A P I T U L O V

5.1. Muerte de un ciclista (1955)5.1.1. Sipnosis

- 1) Carretera: Un ciclista es atropellado por un coche que conduce María José. Pese a que el herido vive todavía, la mujer - convence al hombre de que deben escapar para no ser descubiertos. María José y Juan son amantes.
- 2) Interior coche: Se han parado. Se están despidiendo. Juan queda en llamar a María José.
- 3) Salón de la Casa de María José: Miguel Castro regala a su mujer María José, un brazalete. Hay una fiesta en su casa. Rafa dice a María José que la ha visto a las 5,30 en la carretera de Francia. Se insinua un chantaje.
- 4) Dormitorio de Juan: La criada le dice que su madre le espera - para cenar.
- 5) Comedor: Juan cena con su madre. La conversación es interrumpida por la llamada de Carmina, la hermana de Juan.
- 6) Salón de la casa de María José: Carmina está telefoneando desde casa de los Castro. Dice a su madre que no les espere a cenar y que diga a Juan que se reuna con ellos.
- 7) Comedor: La madre trasmite a Juan la invitación. Juan no parece aceptar con demasiado entusiasmo. Expresa mas bien su desagrado y la incomodidad que le produce Jorge, el marido de su hermana, a quien debe su puesto de profesor.
- 8) Salón de la casa de María José: Carmina comenta que su hermano Juan es un desastre. Jorge comienza a hablar como si estuviera pronunciando un discurso.

- 9) Cine: Juan ve en el NO-DO un discurso de su cuñado Jorge. En el hall se encuentra con Matilde, una alumna suya. (1)
- 10) Dormitorio matrimonio Castro: Miguel habla a María José de un futuro viaje.
- 11) Dormitorio Juan: Primer plano de Juan fumando.
- 12) Dormitorio matrimonio Castro: María José, aparta con la mano el cigarrillo de Miguel. La mujer dice a su marido que se va yan lejos. Se inclina para besarlo.
- 13) Dormitorio Juan: Primer plano de Juan tumbado en la cama, pen sativo.
- 14) Aula Universidad: Matilde se está examinando. El catedrático lee el periódico, Juan su adjunto no atiende. Matilde trata -elevando la voz- de hacerse oír. El catedrático se va, y Juan coge el periódico. En una página encuentra la noticia de la "Muerte de un ciclista".
- 15) Hipódromo: Miguel, Carmina, Juan y María José, están el hipódromo, viendo los entrenamientos de un caballo llamado "Emperator".
 Juan y María José intercambian algunas frases sobre la muerte del ciclista que atropellaron.
 Rafa llega con un periódico y aunque les asusta, al final les lee la noticia: han robado un collar de esmeraldas a Piluca Bravo.

(1) Incluido en el guión, pero no en las copias visionadas.

- 16) Circo: Juan y María José hablan sobre si Rafa puede saber algo. María José Tiene miedo. Juan la tranquiliza y le dice que no sa be nada. Deciden que Juan se ocupará de averiguar lo que sabe la policía y María José lo que sabe Rafa.
- 17) Biblioteca de la Facultad: Matilde va a protestar ante Juan por haber sido suspendida. Juan dice que lo siente, que puede quejarse al decano. Matilde pone de relieve la desigualdad de fuerzas de uno y otro bando; ella sola, él, protegido por la Universidad y por su cuñado. Juan reacciona ante la acusación de ser un enchufado de Jorge. Confiesa que tenía un problema y por eso la suspendió.
- 18) Galería de pintura: María José, trata de sonsacar a Rafa lo que sabe, pero no logra averiguar nada definitivo.
- 19) Capilla: Una boda, oficiada por el padre Iturrioz. Están María José, Miguel y Rafa. Rafa insinúa a Miguel que tiene un buen negocio entre manos. María José está intranquila ante la conversación de Rafa con su marido.
- 20) Calle: Una niña compra pipas. Juan la observa. Entra en la casa.
- 21) Patio de casa: Juan, haciéndose pasar por periodista trata de localizar a la mujer del ciclista atropellado. Sabe por una vecina que ha ido a Madrid, para arreglar lo del seguro.
- 22) Piso vecina: Juan se entera por la vecina que la policía ignora todo sobre el coche que atropelló al ciclista, y que juzga inútil buscarlo. Juan está impresionado por la pobreza del lugar. Pide agua. La han cortado, le dice la vecina. Su hija está en la cola.
- 23) Galería del patio: La vecina le informa que Aurelia -la viuda del ciclista- tiene una hija pequeña que ella tiene en brazos y un muchacho algo mayor que se llama Tomás.

- 24) Jardín de la capilla: María José interroga a su marido sobre la conversación con Rafa. Miguel responde que nada interesante. Llega Rafa y dice a María José que es una lástima que no esté Juan. En ese momento una doncella avisa de que telefonan a María José.
- 25) Café: Juan telefonea a María José para tranquilizarla. Nadie sabe nada.
- 26) Casa de los novios: María José al teléfono. Dice que Rafa sabe algo y que tiene miedo. Que tiene que ayudarla. Que tienen que verse.
- 27) Café: Juan cuelga y paga.
- 28) Casa de los novios: María José, cuelga y enciende un cigarrillo tratando de tranquilizarse.
- 29) Calle: Juan camina lentamente, y se aparta, para que pasen obreros en bicicleta.
- 30) Exterior del albergue: Dos policías en moto, comentan con Encarna -la mujer del albergue- el asesinato del ciclista. Los policías dicen que el culpable puede estar tranquilo.
- 31) Habitación del albergue: Juan ve alejarse a los policías. Encarna entra con una bandeja de bebidas. Se la entrega a Juan y sale.
 Por la conversación deducimos que Juan y María José eran novios, antes de la guerra pero que María José prefirió casarse con un hombre rico.
 Deciden que hay que esperar y tratar de que el miedo no se apodere de ellos.
- 32) Dormitorio matrimonio Castro: La pareja se prepara para una fiesta. Miguel interroga a María José sobre Juan, y sobre el hecho de que fueran novios. María José le dice que eran amigos desde pequeños.
 Miguel cuenta a María José la historia de un hombre importante

que abandona a su mujer, sin un céntimo, porque le engañaba. La historia se la contó Rafa.

- 33) Salón Casa Carmina: Se está celebrando la fiesta en honor de los americanos. Aprovechando el barullo María José cuenta a Juan su conversación con Miguel. Van a hablar con Rafa, y se les une Miguel. Rafa dice que tiene un negocio, pero que todavía es secreto.

- 34) Cabaret: En el tablado, un flamenco para turistas. Rafa se acerca a María José, y la dice al oído algo que no podemos entender. María José parece pedir ayuda a Juan. Rafa muy bebido, va hacia los servicios.

- 35) Servicios cabaret: Juan ha seguido a Rafa a los servicios, Rafa dice que todos son basura y él su mala conciencia. Cuando insinúa algo entre él y María José, Juan le da un puñetazo.

- 36) Cabaret: Rafa habla con María José. Miguel le mira intrigado. Juan reprime sus ganas de ir en auxilio de María José. Rafa se dirige hacia Miguel y le cuenta algo en voz baja.

- 37) Pasillo Cabaret: Un botones dice a Juan que la policía le busca. María José, que ha salido a ver que ocurría, está aterrorizada. Entra Rafa y Juan trata de golpearle con una silla. Rafa rompe una botella para defenderse. La llegada de Miguel pone paz. Dice que Rafa está un poco borracho y que necesita aire fresco.

- 38) Terraza cabaret: Miguel dice a Rafa que reflexione. ¿La historia de que vió a María José con Juan es verdad o no? María José está aterrorizada. Cree que sabe lo del ciclista y pregunta ¿qué más? ante el asombro de todos.

- 39) Facultad: Los estudiantes se manifiestan y la policía carga contra ellos. ¡Fuera, fuera! es su grito.

- 40) Despacho decano: Mientras abajo se desarrolla la manifestación de los estudiantes, el comisario dice que ha perdido mucho tiempo tratando de localizar a Juan y por eso no han podido controlarlo. El decano expone los hechos. Los estudiantes opinan que el suspenso de Matilde es una injusticia y por eso protestan.
El decano insinúa que Juan debería hablar con su cuñado Jorge.
- 41) Facultad: La manifestación vista por Juan.
- 42) Despacho decano: Matilde dice a Juan que lamenta todo lo ocurrido.
Juan por el contrario dice que su unión y su falta de egoísmo es maravillosa.
- 43) Facultad: Los estudiantes se van y algunos son detenidos.
- 44) Despacho decano: Juan dice a Matilde que baje con sus compañeros. Le dice que todo está arreglado y se despiden.
- 45) Iglesia: Mientras se desarrolla un funeral, tiene lugar la conversación entre María José y Juan. La mujer dice que está muy contenta porque Rafa no sabía nada del accidente. Sabía algo de ellos dos, pero ahora están salvados. Propone mandar un donativo anónimo a la familia del ciclista. María José decide irse porque hay que ser prudente.
- 46) Estadio: Juan, junto con un antiguo compañero, que entrena a jóvenes universitarios para correr, con el que rememora viejos tiempos, encuentra a Matilde, que dice que acaba de recibir su recado. Le entrega su carta de dimisión de la facultad, y habla de hacer un largo viaje.
A la pregunta de Matilde dice: ¿por qué todo esto? el responde que por algo malo que hizo una vez.

- 47) Salón casa María José: María José recibe la llamada de Juan. Le dice que es imprudente telefonar.
- 48) Habitación de Juan: Juan dice que es muy importante. Tienen que verse.
- 49) Salón casa María José: María José le dice que es imposible. Tiene que ir al extranjero con Miguel.
- 50) Habitación de Juan: Juan furioso protesta.
- 51) Salón casa de María José: María José le dice que pueden perder todo. Juan replica que ya todo está perdido.
- 52) Habitación de Juan: Juan quiere que María José le acompañe a la policía a entregarse.
- 53) Salón casa de María José: María José acepta la cita. Dentro de una hora, donde siempre.
- 54) Salón casa Juan: Juan habla con su madre que afirma que nunca le entendió, y el hijo responde que por fin ha encontrado la salida a sus problemas.
- 55) Salón casa de María José: Conversación entre Miguel y María José.
Miguel dice que le esperará en el avión que sale a las 8,30. Se irán lejos y no volverán en bastante tiempo.
- 56) Habitación albergue: Juan habla de entregarse y de que por primera vez puede creer en algo, en la propia dignidad. María José pregunta que pasaría si todo fuera mentira, si ella no le quisiera. Juan afirma que de todos modos iría a la policía, y contaría todo.
- 57) Salón casa Juan: Matilde lleva a Doña María la carta de dimisión de su hijo. Doña María confiesa no conocer ni entender a Juan.

58) Carretera: Juan contempla el paisaje, en el mismo lugar que al principio de la película. El lugar donde mataron a un hombre.

María José va al coche, lo pone en marcha y atropella a Juan.

59) Salón casa María José: Miguel está esperando a María José. Se acerca la hora de la salida del avión.

60) Carretera: María José conduce a toda velocidad, mirando frecuentemente el reloj. Teme no llegar a tiempo. Se cruza con un ciclista, da un volantazo y cae por el puente, matándose. El ciclista va a seguir su camino, duda y decide volver hacia atrás, para buscar ayuda en las casas iluminadas que se ven a lo lejos.

5.1.2. Antecedentes

Sin la menor duda Muerte de un ciclista es el primer film claramente político de Bardem. La situación había mejorado la oposición antifranquista.

La creación y el éxito de la revista Objetivo había contribuido a crear un estado de opinión claramente favorable hacia el cine comprometido.

El desarrollo de la oposición a Franco en la Universidad, ha tomado un extraordinario auge que dió origen al congreso de Escritores Jóvenes.

En el panorama literario, 1954 tiene una extraordinaria importancia, porque al menos tres obras de enorme interés se editan ese año.

Me estoy refiriendo a Los Bravos de Jesus Fernandez Santos, que nos describe la vida de un pueblecito de la montaña leonesa en la tradición de la novela realista.

La segunda es Juegos de manos de Juan Goytisolo, retrato de una juventud corrompida que el propio autor define como una novela de realismo poético..

Finalmente El fulgor y la sangre novela realista sobre la angustia de un grupo de cinco mujeres de guardias civiles, ante la noticia de que uno de ellos ha muerto a manos de un gitano, pero del que desconocen el nombre. Los guardias civiles de la guarnición son seis, puesto que uno de ellos es soltero.

5.1.3. Situación cinematográfica y personal.

En el campo cinematográfico las modificaciones han sido mucho menores. Los casos de Surcos, Esa pareja feliz y Bienvenido Mr. Marshall no han encontrado la continuación esperada. En el cine español parece agotarse el filón del cine histórico, pero eso no se traduce en una mejora de la calidad. La aseveración de Bardem de que es preciso partir de cero, sigue siendo absolutamente vigente.

El Sindicato premia films como Todo es posible en Granada de Saenz de Heredia y El beso de Judas de Iguino.

La situación personal de Bardem en cambio, es muy prometedora. La amplia resonancia que Cómicos ha obtenido en el Festival de Cannes de 1954 ha catapultado a la fama a su realizador. Precisamente en Cannes, se ha puesto en contacto con Goyanes, y surge la primera idea de hacer Muerte de un ciclista.

Bardem se siente seguro, ya que es un valor consagrado, tanto en el exterior -sobre todo-, como en el interior; se encuentra, pues, en condiciones de hacer una película de mayor entidad, en la seguridad de que en Cannes le esperan con impaciencia.

Su fama había alcanzado ya tal grado, que le proponen ser jurado en el Certámen francés. Esta oferta crea algunas inquietudes en el joven realizador. Por un lado no quiere desaprovechar el prestigio que supone ser jurado del mas importante de los Festivales Internacionales, pero por otro, si acepta el puesto de jurado, tiene que renunciar a llevar su film, cosa a la que no está dispuesto.

Tras algunas consultas, se llega a un acuerdo satisfactorio. Bardem formará parte del Jurado, pero su film se presentará en Cannes, con todos los honores, aunque obligatoriamente, fuera de concurso. Esto suponía la ventaja adicional de que la presencia del realizador en su calidad de jurado contribuiría al lanzamiento del film.

Todo estaba planeado para que Muerte de un ciclista fuera un éxito, y efectivamente así sucedió. Bardem, volvió a toda prisa del Festival, para poder incorporarse a las Conversaciones de Salamanca, como máximo responsable, y como el español con mayor prestigio entre todos los que acudían.

5.1.4. Estructura del film

El film es absolutamente lineal. La cronología no es muy precisa, pero es evidente que todo ocurre en un periodo de tiempo muy corto. Parece lógico suponer que todo transcurre en cuatro días únicamente.

Al primer día pertenece el atropello, que según el testimonio posterior de Rafa, tiene lugar en torno a las 17,30 y concluye con la escena en casa de los Castro en que María José habla con su marido, pero está pensando en Juan.

Dentro de la numeración que hemos establecido abarcaría las secuencias 1 a 13 ambas inclusive.

El segundo día sería aquel en que tiene lugar el exámen, e incluye hasta que Matilde va a protestar a Juan por haberla suspendido. El hecho de tratarse de un exámen oral, da verosimilitud al dato de que las notas hayan salido tan pronto.

Abarcaría las escenas 14 a 17 ambas inclusive.

El tercer día abarca la visita de Juan a la casa del ciclista muerto, la fiesta en honor de los americanos, y la juerga en el cabaret flamenco. Escenas 18 a 38.

El cuarto día comenzaría con la manifestación estudiantil y concluiría con el final de la película. Esta es, sin duda, la parte mas imprecisa -cronológicamente- del film. Todo puede ocurrir en un día o puede ser que se lleve a cabo a lo largo de una semana. Es evidente que hasta la escena del estadio, pertenece al cuarto día, pero la dimisión de Juan se puede producir ese mismo día, o en los posteriores.

Lo mismo ocurre con la llamada de Juan a María José. Puede tratarse del mismo día, pero la alusión en la conversación a que tenía que llamar ella y la respuesta de Juan, de que no lo habría hecho, pueden sugerir el transcurso de algunos días. Lo que sí resulta claro es que la llamada que recibe María José de Juan, y el final de la película corresponden al mismo día.

5.1.5. El personaje de Juan

Ya hemos visto como Bardem hace que todos sus protagonistas se llamen Juan. En este caso, Juan Español, se llama Juan Fernandez Soler. Pretende ser un personaje representativo de toda una generación. De la generación que hizo la guerra, y que sacó provecho de ella. Pero Juan, es en cierto modo un fracasado. Su puesto de Profesor Adjunto, se lo debe a su cuñado Jorge, que se supone que es un político importante que sale en los NODOS. Su novia, María José, prefirió casarse con un hombre rico, a esperar que volviera Juan de la guerra. Sus hermanos se han convertido en mártires, por haber caído en el campo de batalla, y él en un parásito a causa de haber sobrevivido.

La toma de conciencia de Juan pretende ser la toma de conciencia de toda una generación de falangistas que colaboraron con Franco, más o menos activamente, pero que por esta época empiezan a sentir mala conciencia. El evidente inspirador de este personaje es Dionisio Ridruejo.

Por otra parte si Juan pertenece al bando de los vencedores, socialmente, no pertenece a la alta burguesía, que la película caricaturiza claramente.

Pertenece más bien a la clase media, a una burguesía acomodada que se encuentra a medio camino de la alta burguesía, y del proletariado. Colaborador de la primera, con la que comparte su egoísmo, puede llegar a ser recuperable por la segunda de la que le atrae su solidaridad.

La película incide una y otra vez en este planteamiento simbólico. Desde los primeros instantes con Juan indeciso entre socorrer al ciclista -la clase trabajadora- arrollado por María José, o volver al coche con esta -la alta burguesía-. Bardem nos explicita su planteamiento. Lógicamente, el desarrollo de la película se corresponde con las incursiones que Juan lleva a cabo a uno y otro mundo.

Es significativo que María José no llegue a tomar contacto nunca con el proletariado. Se encuentra encerrada en su pequeño mundo, en el que quiere permanecer a cualquier precio.

El film nos va a narrar la incidencia que sobre Juan poseen los distintos encuentros que van a producirse en la película. Tres de ellos van a ser decisivos: 1) con la familia del ciclista muerto, 2) con la solidaridad de los estudiantes, 3) con el antiguo compañero de su juventud. Naturalmente el film concluye con una toma de conciencia. La toma de conciencia de Juan Español. "He hecho algo malo y tengo que pagar por ello" (197). Está dispuesto a entregarse a la policía. Llama a María José para que le acompañe. Ella no acepta y le atropella. En la primera versión del guión, María José tras asesinar a Juan, continuaba en su coche para reunirse con su marido. El final daba a entender que el crimen iba a quedar impune. Este final no fue aceptado por la censura que impuso que la culpable fuera castigada, lo que movió a Bar dem a decir que desconfiaban de la justicia divina puesto que imponían que el castigo se llevase a cabo en este mundo.

La solución propuesta por el director fue que María José muriera accidentalmente, y para que todo quedase suficientemente claro, como consecuencia de un volantazo al aparcarse un ciclista por la carretera mientras ella conducía a 125 kms por hora. Los censores, con la agudeza que les caracteriza, dieron su visto bueno a la propuesta.

De esta manera, Juan acababa arrepintiéndose de sus acciones pasadas, y siendo víctima -exactamente igual que el ciclista- de un atropello -cuando ya ha descendido del coche que ella conduce- por parte de María José.

5.1.6. Planteamiento moral del film

Marcel Oms, con notable capacidad, escribía que "si se atiende uno solamente al guión Muerte de un ciclista es un film sobre el remordimiento, el pecado, el sentido de culpabilidad y el castigo. En una palabra un film reaccionario y cristiano, por consiguiente, franquista. Ahora bien la gran habilidad de Bardem es haber ligado el problema de la culpabilidad al de una clase social bien determinada". (198)

Comparto enteramente la apreciación del crítico francés, pero dudo que ligar el problema moral al problema político, de je sin efecto todas las graves taras que Oms señala.

Aparentemente, -y es evidente que una aproximación frontal hubiera sido descabellada e inviable- Muerte de un ciclista es la historia de un adulterio, en que los amantes para encubrirlo, dejan morir a un hombre al que han atropellado accidentalmente.

El complejo de culpabilidad del hombre le lleva a una toma de conciencia por lo que se decide a entregarse a la policía. Como esta decisión implica necesariamente a la mujer, ésta le atropella, y después muere en accidente, tratando de llegar a tiempo al aeropuerto.

Al margen de las interpretaciones simbólicas que ya explicaremos al hablar del significado político del film, desde el punto de vista moral el personaje de Juan no es excesivamente consistente. Su moral personal le permite tener una amante, vivir de un puesto oficial que le ha conseguido su cuñado, pero no le permite ser corresponsable de un accidente -el no conducía- y de no socorrer al ciclista. El planteamiento pecado-culpa-expiación está presente a todo lo largo del film y enlaza plenamente con la concepción cristiana de muchos otros films de Bardem.

Conviene recordar ahora, lo escrito tantas veces, de que las películas de Bardem no serían concebibles si no existiera toma de conciencia. Y la toma de conciencia de Juan es el equivalente evidente del arrepentimiento cristiano. Por eso decide confesar su crimen a la sociedad, y entregarse a la policía. El film es muy explícito en este terreno ya que la escena 45 concluye con un sacerdote acercándose a Juan y sosteniendo el siguiente diálogo.

"SACERDOTE. ¿Me necesitas?

JUAN. No, ya es demasiado tarde" (199)

La escena puede entenderse como una insinuación de que la confesión personal y secreta resulta absolutamente inútil socialmente pero resulta poco convincente en un personaje al que se supone que es un católico practicante.

Naturalmente, estoy lejos de decir que Muerte de un ciclista sea una película religiosa. Me estoy refiriendo a que el mecanismo de toma de conciencia en el film es el equivalente al arrepentimiento cristiano, y que la actuación de Juan es exactamente igual que la de un católico, solo que su pecado no lo ha cometido contra Dios, sino contra la sociedad, y en cierto modo, contra sí mismo. Cuando Juan, en el estadio -escena 46- dice a Matilde que entregue la carta de dimisión tiene lugar la siguiente conversación:

" Matilde: ¿lo habeis pensado bien?

Juan: (sonriendo) Desde hace algunos días. Exactamente desde ese famoso día, yo no he hecho otra cosa que pensarlo, y además, no podría ocuparme de mi trabajo. Prefiero irme.

Matilde: ¿os vais? ¿De viaje? ¿A dónde?

Juan: Si. Me voy de viaje, en cierto modo. Viaje de retorno a mí mismo. Pero esto es literatura.

Matilde: ¿Y estareís fuera mucho tiempo?

Juan: Me temo que si. (...)

Matilde: Pero ¿dónde vais? ¿donde vais?

Juan: El lugar importa poco.

Matilde: Y todo esto ¿por qué? ¿por qué?

Juan: Por algo malo que hice una vez." (200)

He reproducido extensamente el diálogo porque me parece extraordinariamente significativo de todo lo expuesto anteriormente.

La existencia misma de la figura de Rafa, corrobora todo lo expuesto con anterioridad. Es el intelectual vendido a la burguesía, pero también su mala conciencia. Se trata de un personaje nada conseguido cinematográficamente, cuyas intervenciones chirrían siempre, pero de vital necesidad para llevar a cabo las pretensiones de Bardem. Ya que le precisa para poner en su boca las acusaciones que Bardem lanza contra la burguesía, y para que su sola persona constituya una amenaza para la seguridad de los amantes.

Como la sutileza no es ciertamente la mejor virtud de Bardem, el propio film se encarga de autodefinirlo -escena 18-.

"Rafa: ! Buen samaritano! !Bah! ¿sabes lo que te pasa?

Me tienes miedo. Todos me teneis miedo. !Todos!

Juan: ¿Por qué?

Rafa: Sé cosas. Cosas feas de vosotros, cosas que quereis ocultar.

Juan: No sabes lo que dices.

Rafa: No me toques" (202)

Todas las apariciones de Rafa en el film sirven para poner de manifiesto el egoismo y la doblez de la alta burguesía, una clase social a la que critica, y de la que es simultáneamente cómplice.

5.1.7. Significado político

De nuevo tengo que citar unas palabras de Oms, que me parecen muy precisas:

"Así, cada uno de los personajes del film tienen mas el valor del símbolo, que el de una realidad psicológica, en el sentido tradicional del film psicológico. Muerte de un ciclista es un film de combate, una provocación. Y también una parábola". (203)

Efectivamente, se trata en el fondo, de la historia de como toda una generación de colaboradores del régimen -que el film obviamente señala- como falangistas- hace exámen de conciencia y concluye que ha traicionado a la clase trabajadora.

De acuerdo con el planteamiento de Oms, se trata de explicar como los falangistas, aliados con la clase política y la alta burguesía detentadora del poder económico, en un momento dado, recapacitan sobre la revolución pendiente y deciden que su camino ha sido equivocado, y que es preciso rectificar. El film también daría testimonio de, cómo esas buenas intenciones, no llegarían a nada, puesto que serían asfixiadas por el egoísmo de la clase dominante.

En este apartado tendremos que abandonar la referencia a los personajes, sustituyéndolos por la clase o la fuerza social que representa.

Las equivalencias en este sentido son muy claras: María José es la clase dominante, al igual que su marido, sometido a los americanos -aún está muy reciente el pacto hispanoamericano que terminó con las ilusorias esperanzas de una rápida caída de Franco- Rafa, representa la cultura, vendida al poder, pero con mala conciencia, que vive a costa de la clase dominante, que así recompensa su silencio. El ciclista muerto representa a la clase trabajadora, víctima de la clase dominante, de la que únicamente, recibe donativos anónimos como precio de su aniquilación.

Matilde representa a la juventud universitaria, e incluso en un sentido mas amplio, el futuro de España. Finalmente Juan, es la clase media, la burguesía silenciosa, testigo y cómplice de la muerte de la clase trabajadora, cuya toma de conciencia se hace im prescindible para asegurar un futuro distinto al pueblo español.

Resulta bastante evidente, que desde un punto de vista estrictamente marxista, el papel otorgado a la juventud universitaria es, a todas luces excesivo, ya que la considera practicamente como el motor del cambio a operar. Pero, no hay que olvidar que Bardem trabajaba en contacto con Jorge Semprun dentro del campo de la cultura, y que en esos años, la oposición universitaria era muy fuerte, hasta el extremo que la Universidad fue el mayor reducto antifranquista hasta la muerte del dictador.

En esta época se habían iniciado las primeras huelgas, y hasta revistas universitarias oficiales -es decir, dependientes del SEU- como Alcalá empezaban a mostrar claramente su oposición a la dictadura.

Matilde, por tanto, representa el futuro universitario, la esperanza de un mañana mejor, una fuerza social, como es la estudian-til, cuya influencia estima decisiva para la caída de Franco. La historia no dió la razón a Bardem, pero es indudable que 1955 fue un año donde se concentraron los ataques contra el Régimen y que Bardem y Muerte de un ciclista tuvieron una importancia fundamental, como que dó demostrado al hablar de las Conversaciones de Salamanca.

Si la película contrapone la burguesía y el proletariado, con Juan en medio, (comienzo de la película cómplice de la burguesía en la aniquilación del proletariado, y que en la conclusión morirá también atropellado, pasando a engrosar de esta forma -y simbólicamente- las filas del proletariado), el problema siguiente estriba en analizar las razones que llevan a Juan a modificar su manera de pensar.

Si la burguesía está caracterizada por su egoísmo, el proletariado lo está por su solidaridad. El proceso de transformación de Juan se inicia con el atropello del ciclista, pero tiene su primer

y fundamental peldaño en la visita a la viuda del hombre muerto. Bardem -que utiliza el montaje paralelo para reforzar las diferencias entre los pobres y los ricos- se recrea en la descripción de un barrio de vecindad, como ya lo hiciera en Esa pareja feliz, pero mientras en aquella ocasión se trataba del lugar donde vivía el protagonista, aquí se trata de una visita, y lo que ve, hace que Juan quede sorprendido. Hasta llegar a la casa de la mujer del ciclista, Juan necesita la ayuda de tres mujeres. Cuando llega, será una vecina, que cuida de los hijos de su amiga, la que se encargue de atenderle. La propia estructura de la casa de vecindad obliga a que todas las familias se relacionen, y la necesidad total en que viven, lleva a que se ayuden unos a otros.

En esta secuencia Bardem fuerza las cosas, y -al igual que la escena del censo en Esa pareja feliz- hace que Juan pida un vaso de agua, únicamente para que la vecina le responda que la han cortado, y que su hija está en la cola como los demás miembros de las otras familias, para poder subir agua a su casa.

El segundo escalón es el encuentro de Juan con Matilde, es decir, con la juventud universitaria. Lo que choca y emociona a Juan es su falta de egoísmo, su solidaridad, su sentido de la justicia que les lleva a defender a una compañera suspendida injustamente, sin preocuparse de las posibles consecuencias negativas que para su persona, pueda suponer esta actitud. Como no podía menos de ocurrir hay varias escenas explícitas en este sentido, como la conversación de la secuencia 42 entre el profesor y la alumna:

" -Matilde: No sabe usted cuanto lamento lo ocurrido.

Juan: Lamentarlo. Pero no se da cuenta de lo maravilloso que es.

Matilde: ¿el qué?

Juan: Pues... esa falta de egoismo entre ustedes. Esta unión, esa solidaridad." (204)

Pero el diálogo, un poco más adelante, es aún mas obvio.

"-Juan: Hasta que he oído los gritos de vuestros compañeros, no pensaba más que en mi problema... pero después.

Matilde: ¿qué?

Juan: Fijaos, me han hecho sentirme joven... y bueno... y sin egoísmo... Como cuando era un muchacho, rompía cristales y corría delante de la policía... Han conseguido que me sienta como ellos...

(Juan se ha ido exaltando poco a poco. Ahora brillan sus ojos. Parece feliz).

Juan: Yo también grito !Fuera! !Fuera! !Fuera!"(205)

Se trata de la escena clave en la conversión de Juan y considero que la transcripción del diálogo ahorra cualquier comentario.

Sin embargo Bardem, dispuesto a que las cosas queden perfectamente claras, insiste de nuevo. Es la escena 46, que transcurre en el estadio, asistimos al siguiente diálogo:

"Juan: Otro favor más. Seguid siempre como hasta ahora. ¿Lo hareis?

Matilde(emocionada): sí.

Juan: Bueno, ya no me queda mas que daros las gracias.

Matilde: ¿por qué?

Juan: Por todo. Por ser como eres. Por haberte conocido. Adiós Matilde."(206)

Lo que Luciano G. Egido (207) llama último estímulo, el encuentro con el viejo compañero de universidad en la Ciudad Universitaria, a mi juicio no es tal, ya que se produce cuando la decisión de Juan está tomada. Ya tiene firmada su carta de dimisión. La función que cumple en el film es doble: de una parte supone una reafirmación de la postura de Juan, y de otra es una especie de vuelta atrás, de retorno al mundo ya pasado, en que ambos tenían ilusión y honestidad. En términos cristianos sería una especie de reencuentro con la pureza perdida.

Obviamente ni la censura, ni mucha parte del público español, capta esta lectura política del film.

El propio Bardem nos explicita cual era el punto de vista de la censura respecto al film:

"La censura veía un adulterio, y un adulterio consentido, un adulterio donde el marido sabia que su mujer le engañaba, y en vez de reaccionar de una manera calderoniana le proponía un trato.

Pero lo que no veía, y no podía verlo, puesto que la censura no tenía ningún contacto exterior, no podía saber a priori las reacciones que las imágenes de la película iba a suscitar, las connotaciones políticas que tenía esta película. Podía sospechar algo, pero...

El caso es que cuando la película fue al Festival de Cannes fuera de concurso, y se exhibió allí, y tuvo un éxito memorable, y obtuvo, a pesar de ir fuera de concurso, el premio de la Crítica, pues empezaron a través de los canales de la Embajada a saberse lo que la crítica europea decía de la película, pues entonces se les abrieron los ojos como platos..." (208)

Fue tras leer la crítica extranjera, y tras las Conversaciones de Salamanca, cuando se produjo una fuerte reacción oficial, a la que nos referiremos más adelante.

Juzgada globalmente pienso que Muerte de un ciclista es un film fallido. Un planteamiento como el de la película, sólo puede alcanzar su objetivo, si se consigue que el comportamiento de los personajes sea verosímil y además se les logra conferir la categoría de símbolos. Bardem incapaz de conjugar ambas posibilidades se ve obligado a elegir, y su preferencia se inclina claramente por el mensaje político del film. Es decir, que no duda en forzar situaciones y comportamientos para dejar claro su mensaje.

El resultado es un film con una banda sonora -en especial diálogos y música- de alarmante falsedad y artificiosidad.

5.1.8. Influencias

Si Bardem tenía fama de plagiario, la proyección de Muerte de un ciclista, contribuyó definitivamente a que esta teoría se extendiese. La razón es clara. Muerte de un ciclista tenía demasiada semejanza con Crónica de un amor, el primer largometraje de Antonioni, realizado cinco años antes. Las excesivas similitudes y el recuerdo duradero que había dejado la obra prima de Antonioni, hizo que el comentario fuera generalizado.

Y de nuevo se trataba, como ya hemos demostrado en otras ocasiones, de una verdad a medias. Efectivamente Bardem se había basado en la historia de Guido y Paola, para contarnos la relación entre Juan y María José, pero las intenciones de ambos autores son distintas.

Antonioni, trata de analizar el comportamiento de la burguesía a través de una pareja de amantes, mientras que Bardem nos quiere narrar la toma de conciencia de Juan. Lo que ocurre, es que más que la historia, Bardem lo que plagia son los planos de Antonioni, tratando de repetir esa belleza plástica que tanto le impresionó cuando vio el film en las sesiones patrocinadas por el Instituto Italiano de Cultura. Y en particular la escena de la conversación con la estudiante, que transcurre en el estadio, con una valla metálica de por medio, supone un cuidadoso calco, de la correspondiente en el film de Antonioni, por lo que hasta el más desmemoriado o incompetente de los críticos estaba obligado a darse cuenta.

Por eso, hasta los mas ardientes defensores del film, coincidían en que Muerte de un ciclista, era más un film importante, que un buen film. Un film importante, porque ponía en entredicho -mas o menos indirectamente- el régimen español, cosa inconcebible por aquellos tiempos.

Hay que aclarar que las escenas que en su momento provocaron el escándalo, hoy resultan de una ingenuidad total. Pese a lo que quisieron ver algunos críticos españoles y extranjeros, no hay en la película ninguna huelga de estudiantes, sino únicamente una manifestación por una reivindicación académica, no política -el injusto suspenso de Matilde-. Claro está que la intención de Bardem es que en la película aparecieran unos estudiantes gritando !fuera! !fuera! !fuera!, y corriendo delante de los guardias.

5.1.9. La simbología del ciclista

Desde la perspectiva en que esta realizada Muerte de un ciclista, era vital que el personaje que encarnase al proletariado, estuviera dotado de unos rasgos que le confiriesen la máxima representatividad.

El propio Bardem confiesa que le interesó el tema, desde el instante en que el título llegó a sus oídos:

"Desde hacia tiempo había oído hablar de un título que nada más oírlo, me producía una especie de fecundación: alguien había escrito una cosa que se llamaba Muerte de un ciclista, y me habían contado de lo que se trataba: algo de crónica de sucesos, una pareja de adúlteros, etc. etc" (209)

Bardem, para lograr la máxima universalización de su personaje, puso en práctica dos ideas. Una provenía del título y de una película mítica en el cine italiano y en la historia del neorrealismo. Me estoy refiriendo a Ladrón de bicicletas de Vittorio de Sica, con guión de Zavattini. Como se recordará, es la historia de un obrero que pega carteles, para lo que necesita una bicicleta, y de lo que sucede cuando le roban su instrumento de trabajo. Desde 1948, fecha de realización del film, había quedado ligado de alguna manera el concepto de obrero y la posesión de una bicicleta. O dicho de otro modo, la bicicleta podía simbolizar el proletariado, de igual manera que el automóvil, servía de signo identificador de la burguesía.

Bardem utilizó ambos elementos y el ciclista será atropellado por un coche que conduce María José, y en el que viaja Juan. El ciclista venía del trabajo, y Juan de un encuentro clandestino con su amante. El ciclista era un trabajador y la bicicleta un utensilio necesario para su trabajo, mientras que María José utiliza el coche para ver a su amante, y su presencia en la carretera no obedece a motivos de trabajo.

Para reforzar aún mas la idea, la escena 29 tiene como única finalidad el que Juan se cruce en la calle con numerosos obreros, que en bicicleta regresan del trabajo, y se dirigen a sus casas. Finalmente tenemos la escena final en que María José, esta a punto de arrollar a un ciclista, lo que conduce a su accidente y su muerte.

La segunda idea que Bardem ha utilizado es el de la no identificación del (de los) ciclista (s). Su anonimato quiere ser una forma de demostrar que no esta hablando de un ciclista, de un trabajador, sino de el ciclista, el trabajador. En consecuencia Bardem rehuye los planos cortos del ciclista, y el más cercano -siendo muy general- es el ya aludido de la escena 29, en que Juan se aparta para dejar sitio a los ciclistas.

5.1.10. Elementos estéticos de la puesta en imágenes

La composición del plano es absolutamente primordial en la obra de Bardem. Los que afirman que Muerte de un ciclista es un gran film, pero un poco frío, están aludiendo, posiblemente de forma involuntaria, a la artificiosidad que domina las películas más elaboradoras de Bardem. Si en el caso presente, además por las razones apuntadas, importaba más lo que representaban los personajes, que su comportamiento, todo coadyuvaba a que la artificiosidad del film quedase patente. Bardem no tiene inconveniente en que dos personajes mantengan una conversación a 10 ó 15 metros de distancia, si eso le permite obtener una "bella" composición diagonal. Este proceder que denota una falta de confianza en sus propias posibilidades, por un lado, y en la categoría artística del cine, por otro, al que es preciso incorporar el valor añadido de una cuidada composición, si se quiere obtener un resultado que merezca la pena, desde el punto artístico, es constante en la obra de Bardem, y caracteriza su cine.

Lógicamente prosigue su sistema de unión entre escenas, de que ya hemos hablado profusamente. En esta ocasión lo utiliza para enlazar las secuencias siguientes:

- 3 y 4. A la pregunta que en la fiesta dirige Rafa a María José de ¿algún amante? sigue un primer plano de Juan pensativo en la cama, que es una forma de respuesta a la pregunta del crítico de arte.
- 8 y 9. Pasamos del salón de casa de María José, donde se celebra la fiesta, al NO-DO que proyectan en el cine donde se encuentra Juan, a través de un discurso de Jorge, el cuñado de Juan.

- 9 a 10. Del cine al dormitorio del matrimonio Castro. Las imágenes del NO-DO con María José en una mesa petitoria, dan paso a Lucía Bosé en su casa hablando con su marido.
- 10 a 11. El !ven! de María José a su marido con esta acercándose para besarla, enlaza con un plano de acercamiento a Juan que de esta manera toma el lugar de Miguel, al esposo de María José.
- 11 a 12. Juan está fumando nervioso en su habitación y el humo de su cigarro encadena con la mano de María José tratando de evitar que el humo del cigarro de Miguel llegue hasta ella.
- 12 a 13. María José se inclina sobre Miguel para besarle, y el contraplano no es de Miguel, sino de Juan, que se encuentra tumbado en la cama, en idéntica postura a la que tiene Miguel.
- 19 a 20. La voz de la señora que en la boda dice "Niños !a merendar!", enlaza con una niña pobre, comprando pipas, que se supone será su única merienda. Se trata de un clarísimo "raccord" ideológico que tiene como finalidad resaltar las diferencias entre ricos y pobres.
- 33 a 34. Para pasar de la casa de Carmina al cabaret, Bardem se sirve de unas manos. En el primer caso se trata de las manos de Rafa tocando el piano, en la fiesta, que enlazan con otras manos -esta vez de uno de los que actúan en el tablado flamenco- tocando palmas para acompañar la música.
- 38 a 39. Rafa, borracho, en el cabaret, tras el enfrentamiento con Juan, y la discusión con Miguel, lanza furioso una botella contra la pared. No vemos el impacto de la botella en la pared, pero si vemos un cristal de una ventana que salta hecho pedazos. Estamos en la Universidad, la mañana siguiente, y una piedra lanzada por los estu-

diantes ha alcanzado su objetivo.

Posiblemente se trata de "raccord" mas famoso de toda la película.

58 a 59. Tras haber atropellado a Juan, María José se acerca al cadaver, para asegurarse de que efectivamente está muerto. La mujer se inclina hacia él y el primer plano del rostro de Juan muerto, enlaza con un primer plano de Miguel esperando impaciente la llegada de María José. Se trata de la culminación del sistema ya empleado por Bardem en 10-11, 11-12 y 12-13 de hacer intercambiables los rostros de Juan y Miguel, con la particularidad en esta ocasión -de capital importancia- de que Juan ahora está muerto.

Hay una escena que reviste singular interés porque inauguraré una forma de resolver momentos dramáticos que Bardem va a repetir con alguna frecuencia.

Me estoy refiriendo a la escena del cabaret.

El sistema consiste en situar una escena dramática, en un lugar inadecuado, en este caso el cabaret, y tratar de sacar el máximo partido a esta contraposición. En el ambiente festivo, y sobre todo ruidoso del cabaret, transcurre la escena en que Rafa pone en conocimiento de Miguel, que su mujer le engaña. Tanto María José como Juan dirigen sus miradas en dirección a los dos hombres, y temen que esté delatando el atropello del ciclista.

Siguiendo la pauta de un cineasta aborrecido por Bardem, Elia Kazan -que en La ley del silencio, cuando Terry (Marlon Brando) confiesa a Edie (Eva Marie Saint) bajo la atenta mirada del padre Barry (Karl Malden) que ha contribuido al asesinato de su hermano, hace que no oigamos la conversación a causa de las bocinas de los barcos del puerto que ahogan las voces de los dos jóvenes- el realizador español hace que la música flamenca impida que escuchemos la conversación entre Miguel y Rafa

y contribuye a que el espectador comparta la sensación de desasiego que invade a los amantes, aunque la tosquedad con que Bardem resuelve la escena le reste gran parte de su eficacia.

5.1.11. La polémica del final

La polémica en el film saltó en Francia sobre las diversas interpretaciones que originó el final de la película. Varios de sus defensores como Jacques Audibert (210) o Gilbert Salachas (211) afirmaban que el ciclista del final, huía del lugar del accidente, mientras que François Truffaut detractor del cine de Bardem, decía que "en la intención de Bardem, está excluido, que el ciclista final, hombre del pueblo, se comporta como un canalla. Seguramente va en busca de socorro" (212)

No deja de ser curioso que Truffaut tenga toda la razón, y demuestre que entiende mejor a Bardem que sus defensores. Porque efectivamente la película sería totalmente incoherente si el ciclista del final se comportase de igual manera que María José con el obrero atropellado al principio del film. Para dejar clara la diferencia que existe entre los integrantes de una y otra clase social, Bardem tiene que hacer que María José se comporte egoístamente, y que el ciclista del final se comporte solidariamente. Por eso es obligado que no huya y que trate de ir en busca de ayuda.

Pero lo más grave del tema es que el film pretende -si lo consigue o no es otro problema- ser claro. La atención que los críticos -que hablaban de la ambigüedad del final- prestaron al film no debió de ser excesiva, puesto que si hay algo que es evidente, es que el ciclista vuelve sobre sus pasos en dirección a la luz que brilla en la noche, sin duda en busca de socorro. Y para que no quepa discusión, la única luz que se ve está en dirección contraria a la que llevaba el ciclista, lo que le obliga a retroceder y deshacer el camino andado.

El hecho es sintomático puesto que pone en evidencia la facilidad con que se interpreta una escena de forma totalmente contraria a la intención del realizador, y lo que es

mas grave a lo que el film muestra. Pero además no entender el final es desposeer al film de gran parte de su significado. Realmente sería contradictorio con el resto del film y con la intención general de la película, el hecho de que el ciclista huyera.

Para zanjar la polémica, si no creen lo que ven sus ojos, bien podían haber acudido al guión en el que Bardem se expresa sin la menor ambigüedad:

"...Vuelta sobre el ciclista, con el rostro empapado por la lluvia, que esta muy inquieto. Da algunos pasos por la carretera, y mira hacia la dirección que debía seguir. Mira después en sentido contrario (de donde viene) y unas luces brillan en la lejanía.

Parece tener un poco de miedo, sobre el puente, rodeado de silencio, con ese accidente allí abajo. Reflexiona, duda todavía, se dirige hacia su bicicleta, se sube en ella y comienza a pedalear en la dirección de las luces..."
(213)

5.1.12. Repercusión en España de la crítica extranjera

Ya hemos indicado, como, pese a haber prohibido la película durante un mes, las objeciones de la censura eran de orden moral y no político.

Cabe imaginar su sorpresa cuando comenzaron a leer, en las reseñas extranjeras del Festival de Cannes, que se trataba de una clara parábola política contra el franquismo; su reacción fué primero de estupor y más tarde de venganza. Como Bardem había adquirido notoriedad internacional, y las Conversaciones de Salamanca, le habían reafirmado como el máximo prestigio dentro del cine español, decidieron no hacer nada directamente contra él, pero desde entonces extremaron la vigilancia sobre él y sobre el cine español. De ahí las declaraciones de Bardem:

"Por eso decía Luis Berlanga en Pésaro que el responsable de la censura era yo, por haber hecho esta película. O sea que desperté la atención de la censura.

En efecto, la censura se mostró a partir de ese instante, muy atenta para que no se la pudiese engañar, y por eso habría que buscar otro sistema.

Su atención sobre el guión ya era exageradísima. Cómo iba a ser posible hacer un cine con intencionalidad política, un cine crítico, un cine de análisis de la realidad española, cuando no se podía ni siquiera mostrar esa realidad de forma fotográfica. ¿Cómo se podía ser competitivo con el cine extranjero, si era preciso hablar en términos cripticos, simbólicos, para una élite de conocedores, exclusivamente, mientras los demás dirigían sus películas a una gran masa de espectadores en un lenguaje mas directo y comprensible". (214)

Comenzaron igualmente los ataques a Bardem en la prensa, sobre todo procedentes de los sectores mas reaccionarios, y en muy pocos meses Bardem y Muerte de un ciclista se habían convertido en obligada referencia, y en el máximo símbolo de oposición al régimen dentro de los medios universitarios e intelectuales.

5.1.13. Consideraciones finales

Escribía el historiador comunista Georges Sadoul en 1964 "El estilo de Muerte de un ciclista -muy brillante en 1956- puede haberse quedado viejo, pero no su parábola" (215)

El problema es que Bardem no duda en sacrificar la verdad humana de sus personajes, para tratar de asegurarse la eficacia política de su mensaje.

Como ejemplos relevantes se pueden poner: 1) la escena en el hipódromo en que Rafa lee todos los titulares del periódico -incluido el de: Muerte de un ciclista- hasta llegar a que Piluca Bravo la han robado un collar de esmeraldas. El falso suspense no es comprensible porque Rafa no puede relacionar la muerte del ciclista con ellos. 2) La parada de Juan en el mismo lugar donde hizo la guerra y donde no auxilió al ciclista, solo tiene sentido para unir estos dos hechos y la muerte de Juan, que se producirá en el mismo lugar. 3) el personaje de Rafa y sus diálogos son espantosos por su falsedad, efectismo y grandilocuencia, pero Bardem los considera útiles porque pone en su boca frases que quiere que aparezcan en el film. 4) El encuentro de los amantes en la iglesia, mientras offician un funeral, es a todas luces excesivo. 4) Como dato sintomático conviene resaltar que el policía bonachón de los primeros films de Bardem, ha desaparecido en esta ocasión. Ha sido sustituido por un comisario que en el despacho del decano dice estas significativas palabras:

"Yo no sé, y me da igual, si tienen o no razón. Mi misión consiste en mantener el orden" (216)

Finalmente, y una vez más, la voz del No-Do -la voz del régimen- es de nuevo la de Matías Prats.

5.2. Calle Mayor (1956)5.2.1. Sipnosis1) Afuera de la ciudad

Dos panorámicas enlazadas de presentación. Voz en off.

2) Títulos de crédito.3) Calle mayor

Unos empleados de una funeraria, van a llevar un ataúd y unos cirios a casa de Don Tomás el filósofo. Está amaneciendo. Sale Don Tomás en pijama, indignado, al balcón y tira el ataúd, increpando a los empleados.

4) Círculo de Recreo. Salón de billar

Cuatro personas rodean a Luis que está contando la reacción de Don Tomás, cuando aparecieron los empleados con el féretro. Todos rien y felicitan a Juan, que sentado, acoge con orgullo los parabienes por ser el autor de la broma.

5) Círculo de Recreo. Biblioteca

Federico, el amigo "intelectual" de Juan está hablando con Don Tomás. Federico es escritor y trabaja en "Ideas", revista de Artes y letras, e intenta conseguir que Don Tomás escriba para su revista. El filósofo se niega. Tiene ya publicadas sus obras completas.

6) Calle Mayor

Desde la calle, los amigos insisten para que Federico deje a Don Tomás. Pasean por la calle Mayor y comentan de las chicas y del trabajo. Juan encuentra -y se ve obligado a saludar- a la mujer de su jefe. Esta va acompañada de una mujer ya no joven que se llama Isabel Castro. Se hacen las presentaciones.

7) Café Calle Mayor

Juan intenta explicar a Federico como es la vida en una ciudad de provincias. La conversación discurre sobre el tema mujeres. En provincias, dice Juan, solo hay dos alternativas o echarse novia formal o tener un plan. Federico no acaba de comprender.

8) Café de Pepita

Luciano está bromeando y pega patadas a una pianola. Luis está bailando con la dueña del local. En una mesa, "El Calvo" y el Doctor juegan una partida con las pupilas de Pepita. Luciano llama a grandes gritos a Juan, ante las miradas reprobatorias de algunos de los presentes. Por fin Juan aparece y se lleva a Luciano, hacia la calle tratando de encontrar a Federico.

9) Calles

Federico está esperando en el exterior a que sus amigos terminen. En el camino de vuelta hacia sus casas, pasan delante de una imagen y depositan una moneda. Juan le explica a Federico que es una costumbre del lugar.

10) Plaza Catedral

Salida de la misa Mayor. Los amigos ahora han cambiado de comportamiento. Están con sus mujeres y con sus hijos, y en nada se parecen a los clientes asiduos del café de Pepita. Tras los saludos van a tomar el aperitivo.

11) Bar Calle Mayor

Juan se esfuerza en explicar a Federico, quien es cada uno de los que pasan. En una ciudad pequeña se conocen todos. Pasa también Isabel. Los dos amigos se dirigen a la pensión para comer, ya que Federico vuelve a Madrid aquella misma tarde.

12) Estación

Juan se despide de Federico. Tras desaparecer el tren se encuentra con Isabel que no ha ido a despedir a nadie. Deciden volver juntos, aunque la idea no parece hacer muy feliz a Juan.

13) Alameda

Isabel cuenta a Juan lo mucho que le gustan las películas americanas, sobre todo por las casas y las cocinas tan bonitas que tienen. Juan le responde que su amigo Federico ya estaría discutiendo con ella, porque dice que todo eso es mentira.

14) Calle Mayor

Entre saludo y saludo, Juan cuenta a Isabel que vive en la gran pensión Castilla. La joven dice que su madre conoce a Doña Obdulia, la propietaria, porque también es viuda de mi litar.

15) Círculo de Recreo. Salón de billar

Los cuatro amigos ven desde el balcón a Juan con Isabel y cri tican el hecho de que siga saliendo a pasear, con la edad que tiene. Comentan que esta loca por casarse y que diría que sí al primero que se lo propusiese. Eso les da la idea de gastar una broma a Isabel.

16) Bar

Proponen la broma a Juan. Tiene que hacerse novio de Isabel y después dejarla. Al principio se niega, pero cuando insisten acaba aceptando. Les echan del bar porque van a cerrar.

17) Calles

Antes de despedirse en la calle, todos rien ante la broma que van a gastar a Isabel. Cantan a coro: !Ay que tío, que bromazo la ha metido!

18) Dormitorio, cocina y pasillo casa Isabel

Isabel se prepara para ir a misa. Por la conversación con la chacha, nos enteramos de que tiene 35 años y que es virgen.

19) Calle Mayor

Isabel dice a su madre que Juan, el chico que la acompañaba ayer, está trabajando en el banco. A la madre le gustaría que su hija se casara con un Marqués.

20) Alrededores catedral

Juan vigila la entrada de Isabel y su madre en le Iglesia. A continuación él también entra.

21) Interior Catedral

Juan que esta delante, se va hacia los bancos de atrás. Allí espera que Isabel vuelva la cabeza. La muchacha intenta evi- tarlo, pero no lo consigue. Juan está satisfecho, al igual que la madre de Isabel que ha notado la presencia de Juan.

22) Calle Mayor

Juan propone a Isabel salir juntos. Ella acepta. Quedan para ir esa tarde al cine donde estrenan una película americana. Al dejarla en el portal de su casa Juan, silba !Ay que tío!

23) Dormitorio Isabel

Isabel en la cama, recordando el día tan feliz que ha pasado se prueba un vestido, vuelve a la cama y mira arrobada las en tradas del cine.

24) Afuera ciudad

Isabel está contando su vida a Juan. El dolor producido por la incesante frase "¿Isabel, no tienes novio?" Hace 18 años que salió del colegio y no ha conseguido novio. Es una fracasada. Intentó ponerse a trabajar, pero su madre se lo impidió. Una señorita de buena familia no puede ponerse a trabajar. Juan está conmovido ante la sinceridad de las palabras de Isa bel. Está a punto de contárselo todo, pero en el ultimo momento se vuelve atrás.

25) Pasillo y habitación de Juan en la Pensión

Suena el teléfono. Preguntan por Juan. Doña Obdulia va a su habitación a ver si está. Está a oscuras y Juan está sentado en la cama. No quiere ponerse al teléfono. Ordena a la dueña de la pensión que diga que no está en casa.

26) Habitación Isabel

Isabel feliz en la cama, repite el nombre de Juan.

27) Habitación Juan

Juan inquieto se encuentra molesto y desasosegado.

28) Habitación Isabel

La joven sigue pronunciando el nombre de Juan.

29) Habitación Juan

Juan pasea por la habitación como si se tratase de un león enjaulado.

30) Habitación Isabel

Isabel, cada vez mas bajo, musita el nombre de Juan.

31) Habitación Juan

Juan se sienta en la cama, de espaldas a la cámara y después se tumba, quedando su rostro en primer plano.

32) Habitación Isabel

Isabel se tumba en la cama en la misma posición que Juan pero su cara rebosa felicidad.

33) Círculo de Recreo. Salón de billar

Juan acaba de decir a los amigos que quiere dejar la broma. Ellos se burlan de él y dicen que se asusta porque una solterona va a echar unas lagrimitas. Le pican, y al final Juan decide seguir. Va a declararse a Isabel en ese mismo instante.

34) Calle Mayor

Al salir del Círculo de Recreo, Juan se encuentra con la procesión. Piensa que Isabel irá en ella, y decide buscarla. Se abre paso trabajosamente entre la muchedumbre y se declara. Isabel no puede disimular su alegría.

35) Café de Pepita

Juan ha ido de nuevo a ver a Tonia. Le ha contado lo de la broma. Ella se indigna. Suben juntos a la habitación de Tonia.

36) Pasillo y cocina casa Isabel

La chacha y la madre no caben en sí de gozo, por el noviazgo de Isabel. La madre decide ir a la Iglesia a rezar a la Virgen. La chacha dice que ella también va, porque rezando las dos, es posible que la Virgen se entere antes, salen a la calle.

37) Calle Mayor

Primer paseo de Juan e Isabel por la calle Mayor, como novios formales. Primero se acercan unas amigas que felicitan a Isabel, y la dicen que nunca se imaginaron que a su edad llegara a encontrar novio. Mas tarde, un matrimonio, donde solo habla la mujer, se despide diciendo "casi parecen de la misma edad ¿verdad Manuel?". Juan no lo soporta mas, dice que la gente es mala y que quiere irse de allí.

38) Alameda

Ahora Juan e Isabel están solos. Juan besa a Isabel. Es un beso de compromiso, pero el beso despierta el deseo de Isabel, que suplica a Juan. Este trata de resistirse, pero no puede hacer nada ante la determinación de la mujer. Esta vez es un beso serio, profundo, que deja satisfecha a Isabel.

39) Bar

Los amigos en el bar comentan el tema de la broma. Están preparando el momento de dar a conocer la noticia de la boda. Será aprovechando el Gran Baile en el Círculo de Recreo. Deciden no esperar a Juan porque se estará despidiendo.

40) Portal casa Isabel

Al abrigo de miradas indiscretas Juan e Isabel se despiden. La joven está ansiosa de besar a su novio y Juan está bastante molesto. Dice que es tarde y que se tiene que ir.

41) Exterior e interior Café Pepita

Juan va a buscar a Tonia. Le dice que si puede quedarse porque tiene que hablar con alguien. En la habitación de Tonia le confiesa su dilema: decir la verdad y destrozar a Isabel, o seguir la mentira y acabar casándose con ella.

42) Casa en construcción

Juan e Isabel han ido a ver el piso en el que van a vivir cuando se casen. Todavía no está construido y Juan hace un plano a instancias de Isabel. La madre de ella les ha acompañado, pero no ha subido. Isabel besa a Juan.

Juan sigue preocupado y por un momento piensa que la solución puede ser matar a Isabel y que parezca un accidente. La ocasión se presenta, pero Juan no se atreve.

43) Calle afueras

La pareja se reúne con la madre de Isabel. Dos días mas tarde en el baile del Círculo, se anunciará su compromiso y la fecha de la boda. Juan tira al suelo el papel en que había dibujado el plano de la casa.

44) Comedor Pensión

Federico dice a Juan que al recibir su telegrama pidiendo ayuda, se asustó. Aconseja a su amigo que diga la verdad. Esa es la mejor solución.

45) Casa Isabel

Isabel está preparándose para ir al baile del sábado. Está aprendiendo a bailar con ayuda de la chacha. En un momento determinado, confiesa su temor porque todo está saliendo de masiado bien. Expone su teoría de las compensaciones. Si todo va bien, te duele una muela. Si todo va mal, te toca algo de dinero en la lotería.

46) Calle

Juan está reunido con los amigos, y les pide ayuda para solucionar el problema. Al principio ellos se niegan, pero ante la insistencia de Juan, confiesan que tienen un plan para resolver la situación. El calvo dirá que desde hace tres años está comprometido con una prima suya de Logroño y deshará el noviazgo. Juan no cabe en sí de gozo. Canta con los amigos. Federico no está de acuerdo. Les insulta y tras un conato de lucha, afirma que si Juan no dice a Isabel la verdad, se la dirá él mismo.

47) Círculo de Recreo. Biblioteca

Federico ha contado la historia a Don Tomás. Este responde que el problema es que se aburren y que no tienen interés en nada. Cumplen con su trabajo y nada más. Y de repente descubren que el prójimo puede ser un espectáculo formidable. Federico replica que el problema es que tienen miedo a la verdad. Como Juan. Como el propio Don Tomás. Este permanece en silencio y pensativo.

48) Estación

Juan intenta confesar a Isabel la verdad, pero no puede. Trata de decirla, que no le conoce, que no es como ella se imagina, pero la mujer afirma que no le importa, que le quiere. Hay un conato de pelea entre los dos. Isabel afirma que ahora no teme nada porque ya se han peleado. Se ha cumplido la ley de las compensaciones. Juan intenta volver a la carga, pero ella dice que solo necesita saber si la ama. Juan responde afirmativamente.

49) Bar

Juan borracho, confiesa a Federico que ha sido incapaz de decir la verdad a Isabel. Dice que hay otra solución. Suicidarse. Federico dice que no se suicidará porque es un cobarde. Juan replica que por eso, solo se suicidan los cobardes. Juan desaparece. Federico cree que ha ido al baño, pero ha salido por la puerta del patio.

50) Calles

Federico grita el nombre de Juan. Este se esconde e impide que su amigo le descubra.

Piensa en suicidarse, pero no se atreve.

51) Habitación Isabel

Isabel está planchando el vestido para el baile, y lo coloca en el maniquí. Está esperando a Juan que se retrasa.

52) Pasillo Pensión

Del Banco, llaman a Federico, para preguntar por Juan. que no ha ido a trabajar. Federico les dice que no sabe nada de él. Tampoco ha ido ni a dormir ni a comer.

53) Habitación Isabel

Isabel está preocupada ante la tardanza de Juan. Empieza a temerse algo. Mira insistentemente por la ventana.

54) Café Pepita

Federico ha ido a ver a Tonia. Tampoco ella sabe nada de Juan. Pero le conoce lo suficiente para estar segura de que ha huido y andará vagando por ahí. Federico descubre que Tonia ama a Juan. Tonia confiesa que es verdad, pero que la única posibilidad que existe para las mujeres es esperar.

55) Alrededores de la ciudad

Juan con barba de un día, no sabe muy bien que hacer. No se atreve ni a decir la verdad, ni a suicidarse.

56) Salón de baile del Círculo de Recreo

Isabel va al Círculo, pensando que puede encontrar allí a Juan, pero no está. Llega Federico que le cuenta la verdad. Isabel queda anonadada. Federico se va en el tren esa misma tarde y propone a la mujer que se vaya a Madrid con él. Hay que evitar que se rían de ella.

57) Estación

Federico espera a Isabel, cuando el tren está a punto de salir. Isabel no llega. Por fin entra en la estación. Se dirige a la ventanilla. El empleado le pregunta "¿para dónde, señorita?" pero ella no responde. El empleado insiste y se desespera. Isabel parece no escucharle. De pronto, se dirige hacia el andén. Federico la ve y va a buscarla. Pero ella no se va a ir en el tren. No tiene adonde ir.

58) Calle Mayor

Llueve y mientras la gente se resguarda en los soportales, Isabel va por medio de la calle. Los cuatro amigos la ven pasar y se rien.

59) Habitación Isabel

Tras los cristales, Isabel contempla la Calle Mayor. Sigue lloviendo. Isabel tiene los ojos muy abiertos. La lluvia se desliza por el cristal de la ventana.

5.2.2. Antecedentes

1955 ha sido un año clave en la lucha contra el franquismo. La Universidad española se ha puesto en pie de guerra, y se prepara para comienzos de 1956 el Congreso de Escritores Jóvenes. 1955 ha sido igualmente el año de las conversaciones de Salamanca que sellan un pacto entre católicos, comunistas y algunos falangistas, en lucha por un cine mejor, lo que supone modificar las estructuras del franquismo.

En 1955 en Santander, Blas de Otero publica por vez primera Pido la paz y la palabra de capital importancia en su obra, y que entronca plenamente con este espíritu combativo al que estamos aludiendo.

También es el año en que Rafael Sánchez Ferlosio escribe El Jarama la novela que ha venido siendo considerada durante muchos años como el prototipo de realismo socialista que era preciso escribir en España. El hecho de que Sánchez Ferlosio fuera hijo del escritor fascista Rafael Sánchez Mazas, es igualmente sintomático de la rebelión de la juventud de aquel tiempo a la herencia que recibían de sus mayores.

5.2.3. Situación cinematográfica y personal

Los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1955 fueron los siguientes:

- 1er. Premio: Marcelino, pan y vino de Ladislao Vadja
- 2º Premio: Historias de la radio de José Luis Sáez de Heredia
- 3er. Premio: El canto del gallo de Rafael Gil
- 4º Premio: Muerte de un ciclista de Juan Antonio Bardem

La situación personal de Bardem, es, en estos momentos, muy curiosa: por un lado ha alcanzado fama y notoriedad internacional, y su nombre es conocido y aceptado en todo el mundo. En España al éxito de Muerte de un ciclista hay que añadir el prestigio que Salamanca le ha conferido, haciendo de él su máximo representante, y de su pentagrama la más adecuada conclusión de las conversaciones.

Sin embargo también han comenzado los problemas. Las publicaciones de la crítica internacional han abierto los ojos a la censura y a la Administración sobre el alcance y significado político de Muerte de un ciclista. Lo cierto es que los censores a partir de ese momento, y encontrando confirmación en el "contubernio comunista" de Salamanca, se aprestaron a extremar sus suspicacias, de forma que fuera imposible que una situación como aquella se volviera a repetir.

Cuando Bardem presenta su guión siguiente a censura, el de Calle Mayor, es analizado con lupa, y el propio Director General, es el encargado de "pactar" con Bardem las modificaciones pertinentes. Este hecho no molesta demasiado a Bardem, -el que sea el Director General en persona quien se encargue de su caso- puesto que ve en ello, fundamentalmente, un reconocimiento de su importancia, al igual que hiciera el propio Fraga con Buñuel, muchos años después, cuando el rodaje de Tristana.

Este tema será abordado con detenimiento en el capítulo referente a las relaciones de J.A. Bardem con la censura, pero conviene adelantar por el momento que la obsesión básica de los censores, era evitar que se pudiera identificar a España, como lugar donde transcurre la acción. Así obligaron al realizador a añadir una voz en off que afirmaba que la historia podía tener lugar en cualquier país del mundo, y redujera en lo posible todas las apariciones de curas y monjas que puntuaban el film.

5.2.4. Estructura temporal

De nuevo nos encontramos con una estructura lineal, en el presente film de Bardem.

La película comienza en la madrugada del sábado, cuando a Don Tomás le envían el ataúd a su casa. Las secuencias 1 a la 10, corresponden a ese sábado. En el domingo se sitúan las secuencias 10 a 12 desde la salida de misa, hasta la despedida de los amigos delante de la catedral. Al día siguiente, lunes, se desarrollan las escenas 19 a 23, desde que Isabel, temprano, se prepara para ir a misa, hasta que mira las entradas en la cama. Esta escena nos proporciona un detalle suplementario que nos permite conocer exactamente el día en que se sitúa la acción, se trata del 27 de octubre de 1955.

El martes tiene lugar la conversación entre ellos dos y abarca de la 24 a la 32. El miércoles, es el día en que Juan intenta dejarlo y los amigos le incitan a seguir. Es el día en que se declara e incluye 33,34 y 35.

El jueves es el último día de esta primera parte. En él se situa el primer paseo como novios, el beso en la Alameda y la despedida en el portal. Va desde la 36 a la 41.

Aquí hay un fundido no muy lento que nos indica el paso del tiempo.

La siguiente escena nos muestra a Juan e Isabel visitando la que será su futura casa, una vez que se casen. Por el diálogo nos enteramos de que han transcurrido quince días, por lo que lógicamente debe tener lugar el jueves de dos semanas más tarde, ya que también se hace alusión al baile del Casino, que es en sábado, y será dos días después.

En este jueves están situadas las escenas 42 a 46.

El viernes va desde la conversación entre Don Tomás y Federico, hasta que Juan se escapa y Federico le busca. Escenas 47 a 50.

El sábado es el día clave del film. Cuando va a tener lugar el Gran Baile. En la película Bardem nos inicia describiendo a Isabel planchando el vestido, y se cierra con Isabel tras los cristales. Incluye escenas 51 a 59.

La estructura del film está bastante desequilibrada y eso hay que achacarlo, en honor a la verdad, a los numerosos problemas que tuvo Bardem, y a las escenas de las que debió prescindir. Pongamos algunos ejemplos: el domingo después de la secuencia 11, había una escena en el comedor de la pensión de Doña Obdulia, durante la comida, en la que asistíamos a una discusión entre Federico y el cura. Llegaba un telegrama para Federico, en el que le decían que la revista había sido enteramente censurada, y eso le obligaba a volver precipitadamente a Madrid. Al suprimir esa escena, Bardem omite toda la comida y hace que Juan aluda a que Federico tiene que irse a Madrid, después de comer.

El lunes por la noche, después de la escena 22, Juan va a reunirse con los amigos, a los que cuenta que se aburrió en el cine. La escena fue suprimida porque para justificar su ausencia del trabajo durante toda la mañana, Juan recibe un certificado médico -evidentemente falso-, de manos de su amigo el doctor.

El martes, antes de la conversación de Isabel con Juan (escena 24) había un episodio de gran trascendencia. Juan acompañaba a Isabel a la catequesis, y esperaba a que saliera. La razón de esta escena era obvia: Bardem quiere insistir en el tema de la desigualdad social, de la existencia de pobres y ricos, y de la inutilidad de la caridad cristiana. Isabel dice a las madres de los niños de la catequesis, que les van a repartir leche en polvo, y ellas preguntan que porqué no les entregan filetes.

De vuelta a la ciudad tiene lugar la conversación entre Isabel y Juan.

Estas ausencias desequilibran la estructura temporal del film, ya que hacen que se concentren muchos sucesos en determinados días, mientras en el anterior o en el siguiente no ocurre prácticamente nada. Sin embargo este desequilibrio no perjudica en exceso al film, que sigue siendo, para mi gusto, el mejor de los realizados por Bardem, con gran diferencia sobre los demás, a excepción quizá de Nunca pasa nada que le sigue a notable distancia.

5.2.5. El prólogo

La película comienza con dos panorámicas encadenadas. Es un modo de empezar las películas que Bardem reiterará en La venganza, y que procede directamente de la película de Giuseppe de Santis No hay paz entre los olivos (217).

Sin llegar a la panorámica general que abre La venganza, en Calle Mayor este prologo tiene la misma función. Servía igualmente para situar la historia, lo que hacía mediante una voz en "off". Pero de nuevo la intervención de la censura modificó el planteamiento. Los censores estaban extraordinariamente preocupados porque se pudiera entender que la acción de la película estaba situada en España y trataron de quitar todo lo que hiciera suponer que la película sucedía en nuestro país. Para reforzar esa impresión obligaron a incluir un párrafo con la voz en "off".

El locutor dice al comienzo:

"¿Ven? Está amaneciendo. El último murciélago termina su ronda, y lejos pita alegremente el primer tren de la mañana. Aquí abajo está la ciudad. Una pequeña ciudad de provincias. Una ciudad cualquiera, en cualquier provincia de cualquier país.

La historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas. El color del pelo, o las formas de las caras, los anuncios en las paredes, o una determinada manera de sonreír y hablar, no deben ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros.

¿Oyen? El sonido de la gran campana inaugura ya el aire aún dormido de la ciudad..

Después viene otra vez el silencio.

Y en él, el rumor de la escoba municipal, poniendo a punto para el día, la CALLE MAYOR" (218)

Bardem siguió lo indicado por la censura, en la voz en off, pero es evidente que puso todo su empeño en que el desarrollo de la película desmintiera rotundamente la inexistencia de precisión geográfica donde se sitúa la historia. Es evidente, hasta para el espectador menos avisado que la película sucede en España, y parece ser que los censores se dieron cuenta demasiado tarde, de que -además de otros muchos detalles- los carteles de RENFE delataban el país donde transcurría el film.

Por otra parte hay que suponer lo mal que recibiría el realizador, -defensor a ultranza del testimonio, y de hablar del aquí y ahora- esta imposición.

Sin embargo todo esto pertenece a la pequeña historia. Para un espectador, en la actualidad pueden parecer ridículas semejantes escaramuzas, y si está enterado de lo ocurrido no saldrá de su asombro ante la incompetencia de la censura o la habilidad de Bardem -en este punto concreto- porque no puede imaginar que la película transcurra en otro lugar que no fuera nuestro país.

5.2.6. Significado político

La censura había abierto los ojos con Muerte de un ciclista. Después de este film era imposible para Bardem hacer - una película directamente política. Por eso no le quedaba otra oportunidad que hacer un film de planteamiento social, y sólo indirectamente político.

Porque obviamente Calle Mayor posee una lectura política. Se trata en este caso de cómo una ciudad, unas costumbres y una educación logran aniquilar a las personas. Bardem pretende que el retrato de la esclerotizada sociedad de provincias que nos muestra, es la lógica consecuencia del sistema de valores - impuesto por la sociedad franquista. Pero el planteamiento político se encuentra en segundo término, constituyendo la descripción de la sociedad el auténtico primer plano.

Personalmente opino que esta imposibilidad de un planteamiento político directo, contribuye en gran manera a que Calle Mayor no posea los defectos del precedente film del realizador y que Bardem haya sentido con menos fuerza la tentación de manipular el comportamiento de los personajes, para llegar a la conclusión establecida de antemano, lo que se concreta en un film mucho más verosímil, más verdadero y de mucha mayor calidad.

Don Tomás se encarga de explicitar las tres cosas que son el diapasón de la ciudad: "Las campanas de la catedral, los seminaristas por la Alameda en el crepúsculo de tres en tres, y el paseo por la Calle Mayor" (219)

Las campanas de la catedral, puntúan toda la historia de Juan e Isabel. Bardem no duda en abrir y cerrar el domingo con planos de la catedral. La escena 10 comienza con una panorámica descendente de la catedral, hasta llegar a los fieles que salen de Misa Mayor, y cerrando el círculo la escena 17 se termina con una panorámica ascendente de la catedral, una vez que hemos asistido a la despedida de los amigos que ya han decidido

la broma. Obviamente la interrelación broma-Iglesia que Bardem se encarga de remachar no es un absoluto casual.

Como tampoco lo es el segundo elemento que cita Don Tomás, los seminaristas por la Alameda en el crepúsculo. Aunque la censura también se encargó de abreviar los planos,—en los momentos en que en la Alameda Juan e Isabel intentan estar solos, o están besándose,—aparecen las largas filas de los seminaristas, que se interfieren en su amor. Se trata de una forma rebuscada de expresar que la doctrina de la Iglesia actúa como castradora e imposibilitadora del amor, pero no puede haber duda sobre la intencionalidad que llevó a su inclusión.

Finalmente la calle Mayor. La calle Mayor es un trasunto de la propia sociedad, su escaparate, el lugar donde todo el mundo se ve, y se saluda cada día. La calle Mayor tiene sus reglas: una mujer, si al llegar a determinada edad no ha logrado casarse, ya no puede salir a pasear. En el terrible mercado de compra y venta del que la calle Mayor es escaparate, la mercancía de una solterona de 35 años como Isabel, no tiene cabida, no es interesante. Por eso se la condena o a la Iglesia, o a languidecer detrás de unos cristales en su casa.

Por eso Bardem tiene especial interés en explicar quien tiene la culpa de lo ocurrido. En el guión original, se asistía a este explícito diálogo:

"Juan: Yo solo tengo la culpa.

Isabel: No. Hay otras cosas... las campanas... El colegio de las madres... Las mesas de petición... La catequesis... y la calle Mayor... El gran baile de Otoño... la procesión... La "Gaceta del Agricultor"... y el Círculo... y tus amigos... y todos los hombres de la ciudad... la ciudad entera... Toda la ciudad tiene la culpa... Toda...

Isabel: Por eso no te voy a odiar, Juan... Tú solo no tienes la culpa de mi fracaso... ni del fracaso de todas esas chicas que pasean arriba y abajo de la calle Mayor... que esperan detrás de los cristales... Es, todo... Todo tiene la culpa de que yo esté muerta... muerta desde los dieciséis años..." (220)

Quizá el sistema más preciso para aclarar las intenciones de Bardem, sea recurrir de nuevo a una escena del guión que no aparece en la película. Federico está hablando con Don Miguel (221):

Federico: ¿Sabe? Vd. está muerto... como su ciudad. Esa ciudad de las campanas, los seminaristas al atardecer y la calle Mayor... Bien muerta y bien podrida y bien embalsamada... Pero escuche. Dentro hay otra ciudad que vive, que pugna por salir, que saldrá" (222)

Para Bardem esta ciudad muerta y perdida es la sociedad española, producto del franquismo, y la ciudad que pugna por salir, la constituyen los jóvenes que quieren saber, que hablan y que piensan.

Bardem como Federico -su portapalabras- quiere contribuir al entierro de esa sociedad, y sobre todo al advenimiento de una sociedad futura, lo que entraña necesariamente el fin del franquismo. Como las circunstancias mandan, la máxima esperanza la constituyen en ese momento los jóvenes, alrededor de los cuales se articulaba en ese instante, casi toda la actividad del Partido Comunista.

5.2.7. Influencias

Este epígrafe es obligado en todas las películas de Bardem. Como ya hemos señalado, en esta época Bardem no ocultaba, el hecho de basarse en otras películas para hacer las suyas, pero la acusación de plagiarlo que se le dirigiera, sobre todo a partir de Muerte de un ciclista, iba a hacer mella en el director, algún tiempo mas tarde.

Calle Mayor tiene numerosos puntos de contacto con I vitelloni la película de Fellini, que cuatro años antes de la de Bardem, reflejaba la vida de unos señoritos de provincias. Pero se diferencia de ella, en que la cinta de Fellini, posee un planteamiento moral, mientras que el de Bardem es social y político.

En su afán por encontrar plagios, los franceses sacaron a colación -probablemente porque la tenían muy reciente- Grandes maniobras, la película de René Clair, pero lo cierto es que por mas esfuerzos que se hagan solo se puede encontrar un levísimo punto de contacto entre ambos films; en los dos hay un personaje que como consecuencia de una apuesta, decide enamorarse a una mujer. Aparte de esto, los planteamientos de ambos films no pueden ser mas divergentes.

Mayores motivos había para la comparación con Marty. La película de Delbert Mann que había obtenido la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1955 en que Bardem fuera jurado, pertenecía a esa especie de neorrealismo a la americana, que Bardem admiraba desde los tiempos de De hoy en adelante. En el propio Festival de Cannes, se puso en contacto con Betsy Blair la protagonista, para que trabajara en su próximo film.

Por otra parte, la cita a través de actores es un método frecuente en Bardem, hasta que se tomó en serio la acusación de plagiarlo. Lucia Bosé, había sido la intérprete de Crónica de un amor antes de incorporar a la María José de Muerte de un ciclista. Betsy Blair era la protagonista de Marty, antes de encarnar a la Isabel de Calle Mayor y Raf Vallone trabajó en El camino de la esperanza de Pietro Germi, antes de convertirse en Luis, "El torcido".

5.2.8. Los intelectuales

Por primera vez, en el cine de Bardem aparecen intelectuales, y en uno de ellos, Federico, pretende autorretratarse el realizador.

Federico es el personaje positivo, el personaje conciencia, que tendrá su continuación en el escritor de La venganza y el capitán Casares de Sonatas. Y no deja de ser curioso, que en los dos últimos casos estos personajes llevan el rostro y la voz de Fernando Rey; en el caso del Federico de Calle Mayor, incorporado por el actor francés Ives Massard, Bardem no renuncia a su fijación, y la voz de Federico en el film será la de Fernando Rey. En el film Federico se apellida Rivas. En el guión publicado en México, el intelectual positivo se llamaba Federico Artigas. Y éste era uno de los nombres falsos que utilizaba Jorge Semprún, conocido como Federico Sanchez dentro del PCE. El modelo que Bardem utilizó era, lógicamente, el representante del partido entre la juventud universitaria y los intelectuales. El propio Jorge Semprún me comentaba con indignación, años mas tarde (223) la tremenda irresponsabilidad de Bardem, que podía haberle costado un disgusto muy serio. Al final cambió el apellido, pero mantuvo el nombre de Federico y el paralelismo era evidente. Si Federico venía de Madrid para ayudar a Juan Español, colaborador involuntario de una broma macabra, Federico Sanchez, venía de París, para organizar la juventud universitaria y tratar de acelerar el advenimiento de una nueva sociedad que acabase con la existente.

Cinematográficamente, el personaje de Federico se resiente de su monolitismo, de ser constantemente demasiado positivo, de ser el que obra siempre adecuadamente, y el que dice las verdades a todo el mundo. El que se niega a ir de putas, el que llama cobarde a Don Tomás, el que dice la verdad a Isabel, y el que escupe su desprecio a la pandilla de señoritos.

Pero en el film existe otro intelectual. En este caso el intelectual negativo: Don Tomás.

La primitiva razón de la llegada de Federico a la ciudad, es precisamente conseguir unas declaraciones del intelectual retirado, que ha servido de blanco a la última broma de los señoritos de casino. Pero no lo logra. Amparándose en que ya ha dicho todo lo que tenía que decir, -ya se han publicado sus obras completas- Don Tomás se niega a hacer nada que sobresalte su tranquilidad. Rehusa el papel de guía de la juventud que Federico le propone, y prefiere saborear plácidamente un vino añejo.

Su desertión es duramente criticada por Bardem a través de Federico:

"Don Miguel: ¿De qué se han de salvar?

Federico: De todo. Del aburrimiento, como esos tipos. Del egoismo, como Juan. De la mentira como Isabel. Del miedo, como usted.

Don Miguel: ¿Miedo?

Federico: Miedo a la verdad... sus respuestas en blanco:miedo... lo mismo que Juan... Diciendo la verdad alguien puede sufrir... Malo, y sobre todo incómodo... Ya no se puede estar tranquilo, bebiendo un buen vino... eso también se llama egoismo...

!Se puede hacer reventar al prójimo con mentiras... mientras creyéndolas sea feliz!"

(224)

También Don Tomás tiene modelos. En realidad está hecho de una mezcla de Miguel de Unamuno y de José Ortega y Gasset, aunque todo parece indicar que Ortega -muerto en 1955, unos meses antes de rodarse la película- fue la referencia prioritaria.

5.2.9. Juan

Una vez mas, Juan Español es el protagonista de Bardem. Se trata en la presente ocasión de una clara prolongación del Juan de Muerte de un ciclista. Como aquel Juan, éste es un colaborador mas o menos involuntario de la situación, que en un momento determinado toma conciencia de que lo que para ellos es una broma que sirve para pasar el rato, puede acabar destruyendo a una persona. Y trata de abandonar. Pero la presión ambiental, la insistencia de sus amigos se lo van a impedir. Su egoismo y su miedo son mas fuertes que cualquier otra cosa. Por su mente pasan sucesivamente las ideas del asesinato y del suicidio, como forma de resolver una situación a la que no encuentra salida.

Este Juan, es la mayoría silenciosa del pueblo español que se deja arrastrar por miedo y egoismo, y que acaba por matar a Isabel, que desde este punto de vista, puede ser interpretada como una representación de España.

Pero a Juan, le salva el hecho de ser amigo de Federico. No parece que ambos hombres tengan nada en común, y la película no nos proporciona ningún dato que haga verosímil su amistad. Pero sin el personaje de Federico, no podría existir el film.

Para Bardem, Juan es recuperable. Y hace películas precisamente para recuperarle.

5.2.10. La religión

Como importantísima aliada del franquismo, la Iglesia está presente en casi todos los films de Bardem. Pero es en esta descripción de una ciudad de provincias, donde queda mas claro su influjo. Ya hemos hablado, de las campanas, de la catedral, y de los seminaristas. Hay que completarlo haciendo referencia a una educación que en el caso de las mujeres plantea el matrimonio como único objetivo en la vida. Con la hipocresía de un comportamiento que permite irse al café de Pepita todos los sábados por la noche, y a misa Mayor el domingo por la mañana. De una sociedad que tiene por costumbre echar una moneda en una hornacina, de vuelta a casa, procedente del barrio viejo.

Bardem con notable discreción -cosa insólita en él- nos muestra en la escena 36 el absurdo de que la chacha y la madre de Isabel, se vayan a la Iglesia a rezar a la Virgen, cuando tienen en su propia casa, la imagen de la Virgen con su lamparilla perpetuamente encendida.

Finalmente, resta la escena de la procesión. Cinematográficamente es muy probable que sea la mejor escena de la película, fundamentalmente a causa de la extraordinaria interpretación de Betsy Blair. Pero lo discutible es que se situa la escena de la declaración amorosa durante la procesión. La intencionalidad es evidente. Una vez más -como la "primera cita" en la Iglesia- la religión se interfiere en el amor. Pero Bardem se toma la libertad de situar una procesión a finales de octubre, cosa que si no es imposible, resulta al menos extraordinariamente improbable. Para demostrar que la Iglesia, y la moral católica lo dominan todo en la ciudad, habiendo separado el amor del sexo, y convertido este en un acto vergonzante y pecaminoso, no era necesario que Juan se tuviera que declarar a Isabel durante el transcurso de un desfile procesional. Pero posiblemente era una forma de involucrar a la religión en la historia, que probablemente los censores no harían desaparecer, como las largas filas de seminaristas por la Alameda, a la caída del sol.

5.2.11. La condición femenina

Por extensión, Calle Mayor es una película sobre la condición fememina. Pero no es Isabel el único personaje femenino del film. Está también Tonia, que en cierto modo es el reverso de la medalla de Isabel. Los destinos de la prostituta y de la hija de María, van a ser a la postre muy similares.

En este campo la película es muy precisa. Primero existe la conversación entre Juan y Federico a propósito de las mujeres. Cuando Federico le pregunta si tiene amigas, Juan no entiende, y cuando Juan le explica cual es la situación de la relación hombre-mujer en una pequeña ciudad española, es Federico el que no comprende nada. La conversación es la siguiente:

"Federico: ¿Y sales con alguna?

Juan: ¿Quieres decir que si tengo novia?

Federico: Quiero decir que si no sales con las mujeres.

Juan: ¿Con qué mujeres? No te entiendo... ¿Tu preguntas si tengo plan con alguna?

Federico: No, no, plan, no... Que si sales...

Juan: ¡Ah! Bueno... Pues no... no se puede.

Federico: ¿Cómo que no se puede?

Juan: ¡Claro! Puedes salir un día ¿eso qué? Pero si sales mas...

Federico: ¿Qué?

Juan: ¡Pues que la gente dice que sois novios!

Federico: ¿Ah sí?

Juan: ¡Sí hombre! Por eso o tienes plan con una chica o eres su novio... si eres su novio, lo eres de verdad, para casarte... También puedes romper, claro... El Calvo lo hacía muy bien.

Federico: ¿Y si tienes plan?

Juan: Es difícil.

Federico: ¿Es difícil porque las chicas son decentes?

Juan: No es eso. Si tienes plan con una, todos tus amigos lo van a saber y todo el mundo también... Por eso ellas se andan con mucho cuidado... Porque luego como no pesquen a un forastero..." (225)

Por lo tanto la esposa -o la novia- y la prostituta se complementan. La virgen y la mujer pública son en realidad las dos caras de una misma moneda.

Su destino es el mismo, esperar. Y nuevamente Bardem es explícito en la escena 54.

"Federico: ¿Y usted qué va a hacer?

Tonia: Lo de siempre. Esperar... Esperar a un hombre (226)... como esa pobre mujer...

Federico: ¿Isabel?

Tonia: Ella también espera... Las mujeres no podemos hacer otra cosa... Solo esperar... en las esquinas, en los portales de la Plaza, paseando por la calle Mayor, detrás de las ventanas..." (227)

Las opciones para una muchacha decente como Isabel son casarse o meterse monja. Por eso lleva diez y ocho años perdidos de su vida. Por eso al prometerse con Juan vuelve a los 16 años.

Las convenciones sociales la impiden trabajar y llena sus horas yendo a la Iglesia, a la catequesis y paseando por la calle Mayor.

5.2.12. Elementos estéticos de la puesta en imágenes

Calle Mayor es una película mucho menos fría y mucho menos envarada que Muerte de un ciclista. La composición diagonal, absolutamente fundamental en el cine de Bardem, sigue predominando, pero es menos frecuente que los actores mientras hablan se encuentren de espaldas y a 15 metros unos de otros.

Siguen abundando los raccords verbales pero son mucho menos numerosos y ostentosos. Veamoslos.

Escena 3 a 4. El "aun estoy vivo" que lanza desde el balcón Don Tomás, enlaza con el "aun estoy vivo" que grita Luis contando la broma a los amigos.

Escena 7 a 8. El final de la conversación entre los amigos con Juan diciendo "¡Iremos a un sitio bomba. El café de Pepita!" enlaza con todos ellos en el local citado por Juan.

Las escenas que van de la 26 a la 32 intercalan planos de Isabel, en la cama, y de Juan paseando por la habitación. De una forma muy semejante a como hiciera en Muerte de un ciclista procede Bardem en esta oportunidad y los pasos de Isabel a Juan, vienen marcados por la repetición del nombre de su amado por parte de Isabel. Así se pasa de la 26 a la 27 de la 28 a la 29 y de la 30 a la 31. Para pasar de la 31 a la 32 Bardem utiliza la posición de los actores. En la 31 Juan se tumba de espaldas en la cama, y en la 32 vemos a Isabel en la misma posición.

El paso de la 39 a la 40 viene dado por la conversación entre los amigos en el bar, que deciden no esperar a Juan. El "se estará despidiendo" enlaza con la despedida de Juan e Isabel en el portal.

La escena 45 concluye con las palabras de Isabel en su conversación con la chacha, "¿qué puede pasar?" referidas al miedo que la da ser demasiado feliz. En la escena 46 esta pregunta es contestada por los amigos de Juan con "Nada. Nada. Nada. Nosotros no podemos hacer nada" pero referidas a la ayuda que Juan les ha pedido para solucionar el problema Isabel.

Finalmente la forma de enlazar las escenas 53 y 54 podríamos denominarla ideológica. Como ya hemos visto, Bardem trata de mostrar las similitudes entre Tonia e Isabel, mas allá del hecho circunstancial de que amen a un mismo hombre. Ambas son mujeres, y ambas esperan. Para reforzar esa similitud, Bardem hace que la escena 53 concluya con Isabel esperando a Juan y mirando por la ventana.

La 54 se inicia con Tonia en la misma posición que Isabel, mirando por la ventana, posiblemente esperando ella también la aparición de Juan.

La música tiene en este film una importancia notable. Todos los momentos dramáticos del film, son subrayados por una espantosa música estridente -la tentación del asesinato, el intento de suicidio, el plano de la casa arrojado al fango- mientras que el tema de Isabel es excelente.

Ya hemos dicho que en las escenas 26 a 32 se alternan planos de Isabel feliz en la cama y de Juan con remordimientos en su habitación de la pensión. Para reforzar la diferencia de estado de ánimo de cada uno de los protagonistas, Bardem hace que Isabel esté quieta y tranquila en su cama, mientras Juan pasea desasosegado por la habitación, como una fiera enjaulada. Pese a ser de noche, las escenas de Isabel tienen una gran luminosidad mientras que Juan está a oscuras en su habitación, y su rostro está cruzado de sombras. Además una música suave y relajante acompaña los planos de Isabel, mientras que una música chillona y estridente, trata de subrayar la inquietud de Juan.

Merece la pena detenerse en dos escenas especialmente, por la utilización que en ellas se hace del sonido. En la declaración en la procesión, Bardem vuelve a utilizar el sistema que ya usó en el cabaret en Muerte de un ciclista y que tomó prestado a La ley del silencio de Kazan. La música que acompaña a la procesión cubre las palabras de Juan, y solo vemos el rostro transfigurado de Isabel. El resultado es excelente y muy superior al logrado en su película precedente. Unicamente oímos gritar a Juan !Te quiero! cuando la banda termina de tocar.

La otra escena es la de la llegada de Isabel, al salón de baile del Casino, tratando de conseguir noticias de Juan. El salón esta desierto, y unicamente un viejo trata de afinar el piano. Cuando llega Federico y dice la verdad, las notas del piano pretenden ser el equivalente de los mazazos que Isabel está recibiendo.

5.2.13. Un suspense inadecuado

Por el contrario, uno de los mayores errores del film tiene lugar justamente en la escena siguiente, la 57. Federico espera que Isabel se reuna con él, en la estación y que deje la ciudad para evitar que se rían de ella. El tren está a punto de partir e Isabel no aparece. Bardem realiza la secuencia de tal manera que el espectador está preocupado por si la joven, llegará o no llegará a tiempo. Planos del andén, del tren, de Federico, de la locomotora, refuerzan el suspense. Cuando llega Isabel, la angustia se produce sobre si podrá sacar a tiempo su billete.

Si afirmo que se trata de un suspense inadecuado y erróneo, es porque distrae la atención del espectador, desplazando el problema hacia si Isabel llegará a tiempo para irse -además siempre existirán otros trenes- y olvidándose de que el verdadero drama de Isabel nó es si llegará o no a tiempo de coger el tren, sino que no tiene y no sabe adonde ir. Para ella, es demasiado tarde, no tiene escapatoria y ni siquiera cabe la huída. Precisamente cuando el encargado de la ventanilla, le pregunta para donde quiere el billete, Isabel se da cuenta de que no puede ir a ningún sitio. Crear un falso suspense sobre si llegará a tiempo de coger el tren, supone un enorme error, y destruye gran parte de la fuerza del film, suponiendo una disgresión enormemente perjudicial para la estructura y el resultado final de la película.

5.2.14. Las coproducciones

Muerte de un ciclista fue la primera película de Bardem en coproducción, 70% española y 30% italiana. La película tuvo una favorable acogida comercial, ya que estuvo 38 días en cartel en el cine Gran Vía, pero si las películas de Bardem resultaban rentables no eran por su rendimiento en las taquillas españolas, sino porque se estrenaban en Europa. Aprovechando el reconocimiento crítico de que gozaba la obra del realizador español, la posibilidad de ampliar mercados por medio de la coproducción, era bastante evidente.

Por eso tras el éxito de Muerte de un ciclista, Calle Mayor fue una coproducción 70% española y 30% francesa.

La película tuvo menor éxito comercial que la precedente, ya que, estrenada en el mismo cine, estuvo 10 días menos en cartel, es decir 28 días.

Otro dato clave de la rentabilidad de las películas de Bardem, era la buena clasificación y la alta protección que recibía.

Muerte de un ciclista fue calificada en 1º A y tuvo una protección de 2.092.000 pts.

Calle Mayor fué calificada en 1º A y tuvo una protección de 2.110.000 pts.

Estas cifras eran mas que suficientes en una epoca en que Bardem no se había decidido aún a hacer superproducciones, ya que el coste de Muerte de un ciclista o de Calle Mayor no eran excesivos. Los problemas comenzaron con La Venganza y Sonatas.

Las coproducciones permitian incorporar actores extranjeros de renombre, como el caso de Lucía Bosé y Betsy Blair, lo que normalmente repercutía en unas mayores facilidades para la venta en el extranjero.

5.2.15. Repercusión internacional

Calle Mayor supone la confirmación internacional de Juan Antonio Bardem. Estuvo a punto de llevarse el máximo galardón, en el Festival de Venecia de 1956, y aunque no lo logró, su presentación fué un éxito. Y ganó el premio de la Crítica. Bardem se encuentra en el zenit de su fama, y la película es seleccionada para el Oscar. Fascinado por las películas de grandes presupuestos -"cuanto mas gordas mejor" (228) dice el propio realizador- no quiere desaprovechar la oportunidad. Y hace La venganza.

5.2.16. La opinión del realizador

"Calle Mayor es una comedia dramática realizada en un estilo realista, y en la tradición de mi pensamiento habitual, mientras que la forma es completamente diferente de mis películas anteriores. La escritura es mucho más despojada, mucho más sobria que Muerte de un ciclista" (229)

5.3. La Venganza5.3.1. Sipnosis (230)Secuencia I

- 1) Tras una panorámica sobre los campos de Castilla, acompañada de la voz en off del narrador, un hombre se acerca a un pueblo al amanecer.
- 2) Dos guardias civiles le paran y le piden los papeles. Se trata de Juan Diaz, ha estado doce años en la cárcel.
- 3) Juan se va deteniendo en cada pequeño detalle a la entrada del pueblo como si tratase de recordar.
- 4) Juan es visto por unos pastores. El viejo dice al joven que es el hermano de Andrea que estuvo en la cárcel porque mató a un hombre.
- 5) Unas viejas que ven pasar a Juan afirman que no tuvo la culpa.
- 6) Juan se para delante de una puerta. Entra.
- 7) Juan encuentra a Andrea; se reconocen. Han pasado doce años. Andrea tenía nueve cuando Juan fue a la cárcel. La joven le dice que los de la Casa Vieja estarán temblando.
- 8) Luis el Torcido, habla con su madre en la casa Vieja. La madre le previene contra Juan. Teme su venganza. Afirma que tendrían que haberlo matado.
- 9) Juan se lamenta ante Andrea por la pérdida de sus tierras.

- 10) El viejo, Tinorio y el Chico, comentan lo ocurrido hace diez años. Murió Salvador el mayor de la Casa Vieja. Se hace referencia a otro hermano y a una mujer.
- 11) Juan ante la tumba de Salvador, recuerda que no le mató, pero que pagó como si lo hubiese hecho. Ante la insistencia de Andrea Juan jura vengarse y matar a Luis el Torcido.
- 11-A) Juan se encuentra con el Viejo, Tinorio y el Chico, y hablan de salir a segar juntos. El viejo está inquieto porque ellos ya se han comprometido con Luis el Torcido. Juan acepta ir a la Casa Vieja.
- 12) Todos en casa de Luis. Llegan a un acuerdo para seguir, se necesitan unos a otros y por eso irán Andrea y Juan. Luis mandará el grupo.
Por esa razón Luis discute con su madre.
- 13) De vuelta, Andrea dice a Juan que así podrían vigilar a Luis, día y noche.

Secuencia II

- 14) La partida de la cuadrilla. Tinorio lleva su guitarra y canta.
- 15) Tras comprar los billetes, se produce un roce entre Luis y Andrea.
- 16) En un compartimento de tercera, Tinorio bromea con una muchacha.
- 17) Por la noche Andrea mira a Luis, aparentemente dormido, pero éste sorprende la mirada de la joven.
- 18) Los segadores miran por la ventanilla del tren, los campos de Castilla.

- 19) A pie, los segadores buscan trabajo; están cansados y hace calor.
- 20) Luis, en representación de la cuadrilla, llega a un acuerdo para segar. Ya tienen trabajo.
- 21) Diversos planos de la cuadrilla, segando.
- 22) El descanso nocturno, tras el primer día de trabajo.
- 23) Segando nuevamente. Juan se retrasa, y eso provoca una discusión entre Juan y Luis.
- 24) Andrea lleva agua a los segadores para mitigar su sed. Encuentro con Luis y nuevo enfrentamiento.

Secuencia III

- 25) Los segadores continúan su viaje por Castilla en busca de trabajo.
- 26) Encuentro de la cuadrilla con un hombre y su familia que siegan. Se saludan y les intenta indicar el camino más idóneo para encontrar mieses sin segar.
- 27) La cuadrilla cansada, decide pasar la noche con motivo de una carrera entre el Chico y Tinorio, se empieza a relajar algo la tensión. Andrea ríe por vez primera.
- 28) Terminando de cenar, se les acercan dos personas: un tuerto que adivina el porvenir y un músico.
- 29) Mientras siegan, Pablo el Tinorio se corta. Todos acuden a ayudarlo. Luis protesta por las molestias y retraso que esto les puede causar. Juan defiende a Tinorio, y se produce un duro enfrentamiento entre El Torcido y Juan, que están a punto de pelear. El viejo les separa.

Secuencia IV

- 30) La cuadrilla avanza cansinamente bajo el sol.
- 31) Tras muchas fatigas, que agudizan los enfrentamientos, encuentran el verdor de una mancha de alamos ribereños. Muy cerca - está el agua.
- 32) Los hombres de la cuadrilla, se bañan en el minúsculo embalse y recuperan parte de su buen humor.
- 33) A la hora de la cena, con toda la cuadrilla reunida, aparece un forastero, al que invitan a comer y beber. Les dice que es escritor y que va a utilizar sus personajes en sus libros, si a ellos no les molesta. Termina afirmando que la tierra es grande y hermosa, y que todos forman una gran cuadrilla, en la que existe la posibilidad de ser amigos.
- 34) Andrea sale del agua y ve a Luis el Torcido. Ante la reacción de la joven, Luis, recordando las palabras del escritor, afirma que pueden ser amigos. Andrea no acepta y Luis dice que su madre tenía razón, que son mala gente y Andrea la peor.

Secuencia V

- 35) Mientras están segando, se van acercando a otra cuadrilla que hace su trabajo en sentido contrario. Se interrogan sobre sus respectivos lugares de procedencia y comienza una competición a coplas, entre los segadores gallegos y los andaluces.
- 36) Andrea va al almacén, para comprar provisiones. Informa al tendero de que concluyen al anochecer el trabajo y se van a la mañana siguiente. Bermejo -que así se llama el hombre del almacén- intenta violar a Andrea, pero la muchacha logra desasirse y escapar.

- 37) Andrea llega con el vestido desgarrado, y sudorosa, y Juan violentamente le pide el nombre del agresor. Ella se niega a decirlo, pero el viejo, lo deduce. Juan va en busca del Bermejo, pero Luis, dice que es cosa de todos, de la cuadrilla.
- 38) Los golpes resuenan en la puerta del Bermejo. Este con una escopeta, dice que se marchen, y dispara, alcanzando a Juan en un costado. Entran en la casa y dejan al dueño del almacén colgado por los pies.

Secuencia VI

- 39) La infructuosa búsqueda de trabajo, hace que los componentes de la cuadrilla discutan entre sí. La aparición de algunos jinetes que les proponen trabajo, disminuye algo la tensión. Discuten con ellos el precio, y acaban aceptando. Es una finca grande y con ella pueden terminar el verano. El viejo está reticente, cree que algo raro ocurre, puesto que los hombres de las mulas llevan escopetas.
- 40) En pleno esfuerzo de la siega, Juan se echa la mano al costado, y la saca roja de sangre. Poco después cae agotado. Los demás se acercan y comprueban el mal estado de la herida. Deciden que tiene que ir al pueblo a que le vea el médico. Uno de los vigilantes se opone a que vaya al pueblo.
- 41) Juan pregunta a unas mujeres por el médico. Al llegar a la plaza, los hombres del pueblo les salen al paso y le insultan. La Guardia Civil le ayuda para que llegue hasta la vivienda del médico.
- 42) Tras curarle, sin cobrarle, el médico dice a Juan que los hombres del pueblo les van a descalabrar.

43-44) Los hombres de las mulas vigilan a los segadores. Juan y Andrea no quieren seguir. Luis dice que ellos no tienen nada que ver con la gente del pueblo. Juan dice que se queden ellos, que él y Andrea se van. Luis replica que les desbarata la cuadrilla. Pese a todo, Juan se va, pero el Mayoral intenta impedirselo, llegando a amenazarle. Juan hace ademán de defenderse, y entonces el Mayoral, se vuelve hacia los demás, pero éstos deciden dejar de segar y seguir a Juan. Viendo que se van, el Mayoral anuncia que hay trabajo para todos, a jornal, y también para los del pueblo.

45) Las tareas de la siega prosiguen normalmente, amenizada por los cantos.

Secuencia VII

46) Maxi, se sorprende al encontrar una mona. Es de Merlín, un titiritero que les invita a comer con ellos, acampados unos metros mas lejos.

47) Merlín y la cuadrilla llegan al campamento de los cómicos. Merlín les presenta a los integrantes de la "troupe" y se ponen a comer.

48) Recorren juntos el camino, segadores y titiriteros.

49) Andrea pregunta a Luis, si ha visto el mar y dice que le gustaría verlo.

50) Merlín interroga a Juan sobre su vida anterior.

51) Tinorio trata de enamorar a Rosa, la sobrina de Merlín.

52) Llegan a un pueblo. La cuadrilla se contrata por treinta duros la fanega y mantenidos. Tinorio se despide de Rosa hasta el día siguiente.

53) La cuadrilla y el Mayoral atraviesan la era, a la salida del pueblo. Es grande, de pueblo rico.

- 66) Maxi y el Viejo avisan a los vecinos, de la existencia del fuego, aporreando sus puertas.
- 67) Juan se acerca al fuego.
- 68) Tinorio dice a Rosa que se vaya, para ver si él puede hacer algo contra el incendio.
- 69) El fuego se extiende.
- 70) La gente del pueblo se congrega en torno al fuego.
- 71) Desconcierto entre los habitantes, mientras las campanas anuncian el desastre.
- 72) Andrea y Luis atraídos por las campanas llegan hasta la era.
- 73) Todos intentan colaborar para acabar con el fuego. Cuando lo consiguen la cosecha está destruida.
- 74) Al amanecer, la cuadrilla sigue en una dirección y los titiriteros en otra. Tinorio y Rosa tienen que separarse.

Secuencia VIII

- 75) Todos menos Tinorio, avanzan fatigosamente. Buscan trabajo inútilmente. Quizá Tinorio haya tenido mejor suerte.
- 76) La cuadrilla se reúne con Tinorio. Tampoco él ha conseguido trabajo.
- 77) Sentados al borde del camino, la cuadrilla espera a Juan y al Chico. Su llegada es una nueva decepción. No hay trabajo porque han traído máquinas.

- 54) Al crepúsculo, Luis hace la seña que significa que el trabajo diario ya ha concluido. Tinorio tiene prisa porque - tiene una cita con Rosa.
- 55) En la plaza del pueblo, actúan los titiriteros. Tinorio si gue con gran atención la actuación de Rosa.
- 56) Mientras Luis y Andrea duermen, Juan está despierto e inquieto. Decide irse hacia la plaza del pueblo.
- 57) Rosa canta una canción popular en la plaza.
- 58) Cuando se despiertan, Andrea nota los ojos de Luis, clavados en ella. El hombre pregunta a la mujer, si será siempre así, si el odio que tiene no va a desaparecer nunca.
- 59) La función ha terminado y el público comienza a dispersarse. Rosa se marcha con el Tinorio.
- 60) Tinorio y Rosa juegan al escondite entre los haces y los montones de paja.
- 61) Maxi, el Chico, Santiago y Merlín, borrachos, vagan por las calles.
- 62) Andrea y Luis el Torcido, ven llegar a los tres hombres borrachos. En la conversación entre ellos dos, Luis dice a Andrea que lo que más le gustaría es tener un amigo.
- 63) Los tres borrachos, se encuentran con Juan.
- 64) Tinorio y Rosa pasan la noche juntos teniendo por techo las estrellas.
- 65) Durante la noche, las llamas se han apoderado de la era. Es Maxi quien primero da la voz de alarma.

- 78) La cuadrilla se cruza con un grupo de segadores gallegos. Han llegado demasiado tarde.
- 79) En el camino encuentran a un hombre que les dice que en Masego so adonde se dirigen, está todo segado. Les sugiere que se acerquen a El Herrumblar.
- 80) Al amanecer, en la plaza del pueblo, descansa la cuadrilla. Llega el Torcido y dice que no hay nada. La única posibilidad es la finca de Miguel Esteban.
- 81) Santiago el Viejo, camina delante de los segadores, como poseído.
- 82) El Viejo se vuelve para llamar a sus compañeros. Hay trigo sin segar. Su alegría desaparece al ver que tres cosechadoras avanzan por el campo.
Santiago repentinamente, se lanza contra las máquinas. Sus compañeros intentan detenerle inútilmente. Con la hoz en su mano levantada va a atacar a las máquinas. La cosechadora le hiere en el desigual combate.
- 83) En un cobertizo, Santiago vuelve en sí. Le pide a Juan que le escriba una carta a su mujer. En ella dice que Juan no fué el asesino de Salvador.
- 84) Luis confiesa a Andrea, que fue Marcial, su hermano pequeño el que mató a Salvador. Los de la Casa Vieja decidieron encubrir a Marcial y Juan fue injustamente acusado.

Secuencia IX

- 85) La cuadrilla está segando de nuevo, Santiago, recuperado, se ha unido a ellos. Terminarán a las tres, y se irán a las fiestas del pueblo.
El amo, acepta la sugerencia de que duerman esa noche en el almacén.

- 86) De un tren en marcha, se lanzan unos jóvenes. Uno de ellos se hace daño al caer.
Son cuatro torerillos que tienen que torear en Torrenueva.
El Chico se ofrece para sustituirle.
- 87) Festejo en la plaza del pueblo de Torrenueva. Se suelta una vaquilla para que la toreen los vecinos.
- 88) En la fonda, uno de los torerillos sigue cojo, y deciden que Maxi le sustituya.
- 89) Los cuatro torerillos van a torear. Maxi, no hace un buen papel, y finalmente, Manolo logra acabar con el toro.
- 90) En la plaza del pueblo, ahora hay baile. Juan da permiso a Luis para que baile con su hermana.
- 91) Luis y Andrea caminan lentamente. Andrea dice que quisiera que la siega durara siempre y no tener que volver. Luis dice que la quiere.
- 92) Comienzan los fuegos artificiales. Luis y Andrea hacen planes para cuando estén casados.
- 93) Maxi, decide irse con los torerillos y abandonar la cuadrilla. Pero Santiago y Tinorio, le convencen de que deben volver todos juntos al pueblo.
- 94) Juan ha bebido bastante. Busca infructuosamente a su hermana y grita su nombre por las calles.
- 95) Luis acompañado de Andrea, llega al almacén. Se besan. Luis va a casa del amo, a recoger el salario. Se reunirán a la mañana siguiente.

- 96) Luis atraviesa la plaza, cuando le detiene la voz de Juan. Le dice que ha jurado a su hermana Andrea acabar con él, y que está dispuesto a cumplir su promesa. La llegada de algunos vecinos, impide el duelo. Será a la mañana siguiente.
- 97) Juan en el almacén, está esperando a que amanezca. Se levanta y Andrea trata de impedirsele. Le grita que quiere a Luis, que no le mate, que le perdone. Pero Juan sigue adelante, golpeando a su hermana.
- 98) Juan atraviesa la plaza del pueblo en busca de Luis.
- 99) Luis espera la llegada de Juan.
- 100) Juan llega al lugar convenido y reconoce a lo lejos la silueta de Luis.
- 101) Luis, sale al encuentro de Juan.
- 102) Entre Tinorio, Maxi y Santiago, tratan de volver en sí a Andrea. Cuando la muchacha abre los ojos, solo es capaz de gritar !se van a matar!
- 103) los dos hombres se enfrentan cuchillo en mano. Comienza la lucha.
- 104) Santiago y Tinorio fustigan sus caballos, tratando de llegar lo antes posible al lugar del duelo.
- 105) Los caballos se acercan a interrumpir la pelea. Santiago el Viejo dice que pueden partirse el corazón pero que ellos se encargarán de matar al vencedor. Los dos hombres desisten. Andrea sentencia: "La tierra es grande. Cabemos todos juntos" (231)
- 106) La cuadrilla vuelve a su hogar. Van todos juntos.

5.2.3. Modificaciones

Al margen de los cambios que la censura obligó a introducir en el film, el hecho de que fuese comprado por la Metro Goldwin-Mayer hizo que la duración máxima del film no sobrepasase las dos horas. Por eso Bardem redujo en 45 minutos, su primitivo guión. Puesto que el film no se rodó con sonido directo, la mayor parte de estas escenas, ni siquiera fueron sonorizadas.

He aquí las escenas suprimidas:

Escena 9. Juan habla de la pérdida de sus tierras.

Escena 11-A. Juan se encuentra con sus antiguos amigos y les propone segar juntos.

Escena 13. Tras el acuerdo con Luis para segar juntos, Andrea dice que así podrá vigilarle.

Escena 18. El campo castellano pasa ante la mirada de los segadores que van en el tren.

Escena 26. Encuentro de la cuadrilla con un hombre y su familia que siegan.

Escena 28. Al acabar de cenar, el encuentro con el Tuerto y el músico.

Escena 47. Merlín llega con la cuadrilla de segadores al campamento de los cómicos.

Escena 50. Merlín interroga a Juan sobre su vida anterior.

Escena 52. La contrata de la cuadrilla y despedida de Rosa y Tinorio.

- Escena 53. La cuadrilla y el Mayoral atraviesan la era del pueblo prospero.
- Escena 54. El final de la jornada y las prisas de Tinorio.
- Escena 56. Juan despierto, mientras Luis y Andrea duermen.
- Escena 60. Tinorio y Rosa juegan al escondite entre los haces.
- Escena 62. Luis dice a Andrea que le gustaría tener un amigo.
- Escena 63. Los tres borrachos se encuentran con Juan.
- Escena 64. Tinorio y Rosa pasan la noche juntos.
- Escena 65. Maxi da la voz de alarma: hay fuego en la era.
- Escena 75. La fatigosa búsqueda del trabajo.
- Escena 76. Tinorio se reúne con la cuadrilla. No hay trabajo.
- Escena 77. Juan y el Maxi tampoco encuentran trabajo.
- Escena 78. Se cruzan con los segadores gallegos.
- Escena 79. Se cruzan con un hombre. En Masegoso está todo segado.
- Escena 86. Los torerillos se tiran de un tren en marcha.
- Escena 87. En las fiestas del pueblo se suelta la vaquilla.
- Escena 88. Maxi decide sustituir al torerillo herido.
- Escena 89. En la plaza, toread los tres torerillos y Maxi.

Escena 93. Maxi quiere irse con los torerillos, pero finalmente desiste.

Todas estas escenas han desaparecido totalmente. Las que sufrieron modificaciones pero no llegaron a la desaparición, son las siguientes:

Escena 11. Desaparece la primera parte de la escena en que Juan y Andrea pasan revista de los muertos y los vivos que quedan en su familia.
Comienza con la pregunta de Juan, ante la tumba de Salvador "¿Sabes quien es?" dirigida a su hermana Andrea.

Escena 15. Desaparece casi enteramente la escena. No hay compra de billetes, ni conversación. Queda únicamente, el plano de los segadores subiendo al tren.

Escena 33. Tras la llegada del forastero esta suprimida la parte final, cuando los compañeros insisten y Andrea decide cantar.

Escena 34. Suprimida la segunda parte de la escena, desde que Andrea dice: "Sabes los años que tengo, Torcido" (232) hasta el momento en que Luis dice "Ya oíste lo que dijo ese hombre. Podríamos ser amigos" (233) que se enlaza con la frase de Andrea "Lo peor aún sería bueno para tí" (234)

Escena 40. Suprimida casi íntegramente solo queda el principio, cuando Juan tiene fiebre y hablan de ir al pueblo a ver al médico.

Esta larga lista de supresiones plantearon una serie considerable de problemas. Lo primero, constatar que éstas -al contrario de las que analizaremos en el capítulo dedicado a la censura- se llevaron a cabo por razones exclusivamente económicas, es decir, porque la distribuidora americana impuso un metraje máximo, dejando a Bardem en libertad para decidir donde habían de efectuarse los cortes.

Tratándose de una película itinerante, de estructura calcada de las novelas de andar y ver, y más específicamente de El Quijote, en lugar de haber procedido a la supresión de episodios completos, Bardem cometió el error de intentar acortar algunos de ellos, con lo que lo dejó prácticamente incomprensibles.

Como el metraje suprimido -cerca de 50 minutos- obligaba a desechar muchas cosas, el realizador se vió en la necesidad de optar por las dos soluciones planteadas -supresión de episodios completos, o acortar los ya rodados- y los resultados demuestran claramente la viabilidad de la primera opción, y el error enorme que supone decidirse por la segunda.

Los ejemplos más evidentes nos los suministra la versión definitiva del film, y nos vamos a limitar a tres episodios muy concretos.

La historia de los maletillas, su relación con Maxi y el intento de éste de abandonar la cuadrilla e irse con ellos, ha desaparecido completamente del film, y este no se resiente en absoluto de ello, salvo quizá que diluye la pretensión de Bardem de que es importante que la cuadrilla entera vuelva al pueblo unida, y sin que falte ni un solo de sus integrantes.

Pero en el caso del incendio, y en el de la lucha de Santiago el Viejo contra las cosechadoras, se ha mantenido una parte de la secuencia, amputándose otra, con lo que el resultado es lamentable.

En el caso del incendio, el suprimir las escenas 60, 62, 63, 64 y 65, además de la confusión narrativa que representa para el espectador, ya que, de repente aparece una era en llamas, pone mucho más en evidencia el artificio de Bardem, y el hecho de que la escena esta pensada únicamente para demostrar las ventajas de la solidaridad. Si ya de por sí, la escena esta planteada en función de su mensaje, al carecer de la necesaria preparación, resalta mucho mas su debil integración en la historia y lo gratuito de su inclusión.

Algo parecido ocurre con la escena de la lucha de Santiago con las cosechadoras. Al margen de la nueva referencia al Quijote -la lucha contra los molinos de viento- la escena tenía sentido, tras el progresivo desesperarse de la cuadrilla, en su constante perigrinaje en busca de trabajo, que no resulta fructífero. Pero sin este obligado preámbulo que serviría para comprender el estado de ánimo de los segadores, la escena tal como se presenta al público, carece de sentido, parece mas bien un ataque producto de la insolación, que la patética desesperación de un hombre vencido e impotente.

5.3.3. Modelos literarios

Si la incidencia de las novelas de andar y ver, es extraordinariamente importante, en toda la obra de Bardem, donde mayor importancia adquiere es en La Venganza. El discurso del escritor -incorporado por Fernando Rey- a los segadores, está explícitamente inspirado en el discurso de Don Quijote a los cabreros, y el realizador ha llevado el paralelismo hasta el extremo de estructurar su historia en nueve grandes secuencias de enunciados semejantes a los capítulos del Quijote.

Pasemos revista al modo en que Bardem explica el contenido de cada secuencia.

Secuencia I, Escenas 1-13 ambas inclusive.

"De como Juan llegó al pueblo, del encuentro que tuvo con su hermana Andrea y de los planes que ambos hicieron para vengarse y matar a Luis, el Torcido" (235)

Secuencia II, Escenas 14-24 ambas inclusive.

"De como los segadores emprendieron su largo viaje a Castilla, y de las muchas cosas que se vieron y sucedieron" (236)

Secuencia III, Escenas 25-29 ambas inclusive.

"De como los segadores continuaron su viaje por Castilla, del encuentro que tuvieron con unos pícaros que por allí andaban, y de la extraña profecía que le hicieron a Andrea y, también, del accidente que sufrió Pablo, llamado 'el Tinorio'" (237)

Secuencia IV, Escenas 30-34 ambas inclusive.

"De como la cuadrilla tropezó con un poeta que por aquellas tierras andaba, del discurso que este hizo a los segadores y del encuentro que tuvo Andrea con Luis el Torcido" (238)

Secuencia V, Escenas 35-38 ambas inclusive.

"Del encuentro que tuvo la cuadrilla con otro de segadores gallegos, que por aquel lugar andaba trabajando, y de como un hombre de ese mismo lugar pretendió hacer lo que no debía, y de como nuestros segadores actuaron en tal ocasión" (239)

Secuencia VI, Escenas 39-45 ambas inclusive.

"De como los segadores provocaron sin quererlo una revuelta, y de como ayudaron a solucionar este suceso" (240)

Secuencia VII, Escenas 46-74 ambas inclusive.

"De como la cuadrilla prosiguió su viaje, y trabó conocimiento con una compañía de titiriteros que su mismo camino llevaba y de como 'el Tinorio' justificó el nombre que le daban. También se cuenta la dulce historia de la amistad de Andrea y Luis el Torcido, y el triste y ejemplar suceso del gran incendio de la era" (241)

Secuencia VIII, Escenas 75-84 ambas inclusive.

"De como la desesperación hizo que Santiago El Viejo, tomara por monstruos enemigos lo que no eran sino máquinas de la carta que en aquella ocasión escribió a los suyos, y de como Andrea conoció, por fin, al causante de la desgracia de su hermano Juan Díaz" (242)

Secuencia IX, Escenas 85-106 ambas incluidas.

"De como Máximo, llamado 'el Chico', pretendió dejar la cuadrilla, y unir su suerte a la de unos torerillos, de los memorables sucesos que dieron fin a la historia de Luis el Torcido, Juan Díaz y su hermana Andrea, y de como los se gadores, todos juntos, emprendieron el largo viaje de regre so al hogar" (243)

5.3.4. Influencias

Ya hemos hablado de la necesidad que tiene Bardem de inspirarse en otros films, o en otros realizadores. Cuanto mas se adentra en géneros que desconoce, más necesidad posee de modelos. El modelo principal en esta primera incursión en el cine épico es el realizador italiano Giuseppe de Santis, autor entre otras de No hay paz entre los olivos, Días de amor y Arroz amargo. Luego hay dos películas que también tienen relación con La Venganza. La terra trema de Visconti, que fue en cierto modo el modelo teórico, porque Bardem quería hacer con los segadores, una epopeya semejante a la que Visconti había llevado a cabo con los pescadores sicilianos. Y finalmente un film de Pietro Germi El camino de la esperanza en el que el protagonista era Raf Vallone.

La presencia dominante es la de De Santis, y hasta en el diario de rodaje publicado por Luciano G. Egido -que estuvo en el film como segundo ayudante de dirección- se empieza con la siguiente cita de De Santis: "La experiencia humana que adquiero durante el rodaje de mis películas, me es tan importante como mi experiencia de cineasta". (244)

El plano del comienzo, la enorme y lenta panorámica que describe los campos españoles, procede directamente de No hay paz entre los olivos. La importancia de este plano -que viene a ser una reedición mejorada del inicio de Calle Mayor- era muy clara, y todo el equipo era consciente del tema. Luciano G. Egido nos lo relata así: "La gran panorámica del principio, que entre nosotros llamábamos el plano del mundo, se rodó al amanecer del día 20, y se hicieron dos tomas, entre la esperanza y la emoción de todos. La grua alta describía un angulo de 360º y luego bajaba lentamente hasta encuadrar un primer plano de Juan Díaz" (245)

Si antes decíamos, que Bardem trataba de hacer una Terra Trema con segadores, quizá sea el momento de indicar que la falta de "espectáculo" en este film, que trajo consigo su fracaso económico, llevaba al realizador español a distanciarse de

él, y a acercarse más a Arroz amargo, que tenía la ventaja de haber sido un gran éxito, y de ser una película espectacular. Los duelos a coplas entre las cuadrillas, provienen igualmente de Arroz Amargo y conviene no olvidar que Raf Vallone, que debutó en este film, también era el protagonista de No hay paz entre los olivos y El camino de la esperanza.

Finalmente, una última referencia obligada. Hacer un film épico, y no hacerlo a la manera de el autor de El aco-razado Potemkin hubiera sido algo imperdonable. La secuencia del incendio, repleta de planos estáticos, en una situación en la que lo lógico sería, que hubiera una actividad desbordante, está realizada a la manera de S.M. Eisenstein.

5.3.5. El prólogo

Al igual que Calle Mayor, La venganza también tiene un prólogo. Pero en esta ocasión los censores no le obligaron a modificarlo. Mientras la panorámica de que ya hemos hablado nos muestra los campos, la voz en off, dice textualmente:

"Todos los años cuando el trigo está maduro, llegan hasta las Dos Castillas, hombres de Galicia, de Extremadura, de Cuenca, de las tierras altas de Andalucía.

Es una emigración temporal y lógica; vieja como nuestra tierra o nuestro pan, que se repite todos los años puntualmente. El trigo es mucho y los brazos pocos. Pro eso las gentes de tierras, de pastos, olivar o viña, donde la labor en esta época es nula, vienen a la llanura amarilla, horizontal e interminable y emplean su esfuerzo, en uno de los más nobles y antiguos oficios de la tierra: son, los segadores. Vienen hombres, mujeres y chicos, en este viaje de ida y vuelta, por la meseta, bajo el cielo azul.

Estas cuadrillas de segadores cumplen un rito antiguo de trabajo y camino, y se hermanan a los hombres y mujeres de las "risaias" del Po, a la gente valenciana, que sube hasta las tierras de la Camarga, a los "pickers" que llegan desde Oklahoma a la California dorada, a los "espaldas mojadas" mexicanos, que atraviesan el Rio Grande.

Este film, pretende contar, pura y simplemente, los trabajos y los días de una cuadrilla de segadores"
(246)

La reproducción íntegra del prólogo se justifica, a mi juicio, porque es una transparente declaración de principios, que apenas precisa, acotación alguna.

La referencia explícita a los arrozales del Po -donde tiene lugar la acción de Arroz amargo, es un curioso dato a reseñar.

5.3.6. Lectura política del film

Si Muerte de un ciclista era un film de combate, La Venganza es la película de la reconciliación. Pero una reconciliación de unas características muy especiales. Juan Díaz, ha estado diez años en la cárcel, -y a punto de ser ejecutado- por un delito que no cometió. El asesino de Salvador no fue Juan, sino Marcial, el hermano pequeño, y todos los integrantes de la Casa Vieja -incluido lógicamente Luis "El torcido"- fueron cómplices del encubrimiento y no movieron un dedo para evitar que el inocente Juan muriera.

Bien, pues en estas circunstancias Bardem predica la virtud cristiana del perdón. Juan tiene que perdonar a Luis y seguir como si no hubiera ocurrido nada.

Y será Andrea, la que ha mantenido vivo el odio durante diez años, la que ha hecho prometer a Juan, que matará a Luis, la que insistirá para que no cumpla su juramento:

"Andrea: Si. Fué él. Fué él.

¿Y qué? ¿No puedes perdonar?

Juan: Hubiera podido. Yo volví a casa, ¿comprendes? Con los míos, contigo, con él también. Sólo quería olvidar, vivir.

Tú me empujaste. Me recordaste que tenía que odiar. Bueno, le odio. Ahora le mataré. Ahora pagará todo, mi sufrimiento y el de mi gente"
(247)

Andrea continúa diciendo que ella ha perdonado, que perdone él también.

¿Qué ha sucedido para que el realizador que juzgaba que la única forma honesta de comportarse para Juan en Muerte de un ciclista era entregarse a la policía, por el delito de no haber auxiliado a un ciclista atropellado, que se mostraba

tan duro con Don Tomás en Calle Mayor por el crimen de guardar silencio, y no perder su tranquilidad y su comodidad en la pequeña ciudad de provincia, ahora en La Venganza predique el perdón para los verdaderos asesinos y los encubridores de los asesinos?

Han sucedido varias cosas. La mas importante forma parte de la pequeña historia: en febrero de 1956, como consecuencia del disparo en los Bulevares, es desmantelada la organización del PCE en la Universidad y entre los intelectuales. La fuerza que creían poseer se ha venido abajo como un castillo de naipes.

Otra pertenece a la Historia con mayúsculas. El 14 de diciembre de 1955, España ha entrado en la ONU. Las pocas posibilidades que algunos todavía alimentaban, de que la presión internacional, contribuyera a la caída del régimen franquista -que llevaba ya !16 años!- se volatilizan definitivamente. Es imprescindible un cambio de táctica. Con una lucha frontal resulta muy claro que no se va a lograr nada. Es preciso tratar de unificar fuerzas, por encima de todo.

Se abandona el viejo planteamiento de derechas e izquierdas. Ahora los de derechas también pueden ser aliados, siempre y cuando estén dispuestos a contribuir a la caída de Franco. Pero ahora naturalmente, se tratará de una caída "pactada" lo que equivale a reconocer y aceptar que tras la caída de Franco, el poder irá a parar a manos de la derecha mas o menos desengañada del franquismo.

En efecto, en junio de 1956, el PCE, lanza la nueva consigna, en la resolución que lleva por título "Declaración del PCE por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del pueblo español".

En ella, tras afirmar que existían fuerzas franquistas que se mostraban discrepantes con la política del dictador, y también republicanos que creían llegado el momento de enterrar los odios, declaraba "solemnemente que el PCE estaba dis-

puesto a contribuir sin reservas a la reconciliación nacional de los españoles", para lo que hace un llamamiento en que se incluye específicamente a "católicos y monárquicos, falangistas desencantados, liberales, socialistas y anarquistas".

Dos meses más tarde, en Berlín, en agosto de 1956, el pleno del CC reafirmó la nueva política de reconciliación nacional, y unos meses mas tarde en enero de 1957, el aplicado militante y famoso realizador cinematográfico Juan Antonio Bardem, decide poner su granito de arena para contribuir a la reconciliación nacional. Y escribió el guión de La Venganza que concluyó en Marzo de 1957, y que rodó desde el 24 de junio, hasta el 29 de septiembre de 1957.

El mensaje del film está fundamentalmente en el discurso del escritor, del que luego hablaremos mas extensamente. Basta por el momento con decir que viene a afirmar que nadie puede vivir solo, y que tiene que contar con su vecino. Que la mejor palabra es amigo que es lo contrario de egoismo -los polos solidaridad-egoismo son los vértices sobre los que se articula toda la obra de Bardem, que aquí sustituye solidaridad por amistad-.

Llega incluso a decir el escritor que nadie puede llamar a unos buenos, y a otros malos, porque de todo hay y mezcla do. Realmente es insólito que alguien como Bardem, que siempre se ha caracterizado por su maniqueismo, por su separación tajante de los personajes positivos y de los personajes negativos, haga decir esto al personaje que habla con sus palabras.

Naturalmente, Bardem no podía conformarse con esto, y al final sentencia Andrea:

"La tierra es grande !cabemos todos juntos!" (248)

Es el mensaje final, la conclusión de la película, y lógicamente, para darle mas énfasis, son las ultimas palabras que se oyen en el film.

El diario de rodaje de Egido, insiste también en el tema:

"27 de julio.

Se rueda el plano clave de la película. Carmen Sevilla dice su frase: "La Tierra es grande !cabemos todos juntos!" Bardem nunca queda contento de este plano. Entre toma y toma se aparta con la señorita Sevilla, y le habla, explicándole el plano, moldeando poco a poco en ella el estado de ánimo necesario"

(249)

En suma, que cuando una lengua afilada, afirmaba que La Venganza es una película de catequesis y que objetivamente -mucho mas que las Conversaciones de Salamanca, porque aquí no existían contrapartidas- servía mucho mas claramente los intereses de la derecha, que los de la izquierda, no andaba muy lejos de la verdad.

Ya hemos hecho alusión al cambio de año en que transcurre la acción que Bardem quería que fuera en 1957 y que la censura obligó a situar -a su elección- en 1931 ó 1935. Obviamente el realizador eligió 1931. En realidad este hecho -menos relevante a la postre de lo que Bardem quiere creer- nos ilustra sobre las intenciones del realizador pero en nada hubiera modificado el film, salvo que de estar situado en el momento de su rodaje, la alusión a la guerra civil española, hubiera sido explícita.

5.3.7. Progresión dramática

Dramáticamente, Bardem tenía que resolver el problema de hacer evolucionar a sus personajes, de forma que siendo enemigos al comienzo, pudieran ser amigos al final.

Este proceso de toma de conciencia, tenía que existir tanto en el personaje de Juan como en el de Luis. Teóricamente, la película se podía definir como el proceso de aproximación de esos dos personajes que se odian al comienzo del film, hasta que deciden que pueden convivir juntos. Veamos como se produce.

El primer acercamiento es forzado. Tanto Luis como Juan necesitan trabajar para vivir. Se insinúa que los tiempos en los que los de la Casa Vieja vivían de las rentas, ya se han acabado, y la "casualidad" hace que todas las cuadrillas estén ya completas. Luego no queda mas remedio que Juan y Andrea, vayan en la misma cuadrilla que Luis.

La convivencia, el sufrir penalidades juntos es obviamente uno de los métodos de acercamiento mas eficaz. Pero surge la primera discusión. Juan se retrasa en la siega -se supone que por falta de costumbre- y esto origina el primer enfrentamiento con Luis.

Por la noche, con la carrera entre el Chico y Tinorio la tensión disminuye y Andrea ríe por primera vez.

La nueva situación no dura mucho, y un nuevo movimiento pendular, conduce a un segundo enfrentamiento entre los dos hombres. La excusa es el corte de Tinorio. Juan y Luis están a punto de llegar a las manos, pero les separa el viejo Santiago.

El baño relajante, hace que otra vez desaparezca la tensión.

La primera vez que se produce un acercamiento es cuando Luis decía que vengar la ofensa de Andrea es tarea de todos, y juntos se dirigen a casa del Bermejo.

Pero para llegar a este punto hemos de soportar antes una escena -ridícula de concepción y lamentable de realización- en que Bermejo trata de violar a Andrea.

Bardem inicia aquí, lo que representa uno de los grandes problemas de la película. Para llegar a un punto determinado -decisión en común de vengar a Andrea- no duda en forzar los personajes hasta situaciones absurdas -violación de Andrea-.

El siguiente paso para la unión se produce como consecuencia de la huelga. Pero para llegar a eso, de nuevo tenemos que pasar por situaciones inverosímiles. Para que Juan y el espectador se enteren de lo ocurrido, se lo tiene que explicar el médico. Para que el médico se lo explique a un segador, este tiene que ir a la consulta. Para que vaya a la consulta, tiene que estar herido. Una nueva herida con la hoz, resultaría reiterativa, tras el corte de Tinorio, y además tiene que ser Juan, el que vaya al médico. La solución: que en contra de toda lógica Bermejo dispare contra Juan, le alcance en un costado, los segadores no avisen a la Policía, y Juan vuelva a segar, como si nada hubiera ocurrido. Entonces, la herida está peor y hay que ir al médico.

Pero es que además hay otro problema en esta secuencia. Cuando Juan se entera de la huelga, trata de convencer a sus compañeros, de que en esas circunstancias no deben quedarse a trabajar, porque perjudican a la gente del pueblo. No logra convencer a nadie, y se dispone a abandonar el solo la cuadrilla. Unicamente por el enfrentamiento con el Mayoral y no por la fuerza de los argumentos de Juan, la cuadrilla decide hacer causa común con este. Y en ese preciso momento, milagrosamente, el Mayoral decide que hay trabajo para todos, en las condiciones que quiere la gente del pueblo. La huelga ha triunfado.

Un nuevo acercamiento se produce como consecuencia del incendio. El tema de la solidaridad entre los hombres, recurrente en Bardem, aparece de nuevo; y el espectáculo de la solidaridad hace a los hombres mas solidarios. Sólo que para ello Bardem tiene que inventarse el fuego en la era, escena esteticista-eisensteniana que nada tiene que ver con el film, y que supone un grave parón en el desarrollo de la cinta.

Finalmente la confesión de la verdad en la carta de Santiago, y la posterior confirmación de Luis a Andrea de la veracidad de lo relatado por el viejo.

Pero veamos los pasos que nos llevan a esta situación: la escena nos presenta a Santiago que cree que va a morir, y que quiere escribir a su mujer. Como no sabe escribir pide a Juan que se encargue de ello. Pero en vez de contar en la carta que se ha herido con una cosechadora, dice "que la carta se la escribe Juan Diaz y es ese que le tuvieron tantísimos años preso, sin razón alguna, según yo veo las cosas..." (250)

Pero para que Santiago piense que va a morir, y diga en la carta, lo que se ha negado a decir durante diez años, tiene que haber ocurrido algo. Y ese algo es la absurda lucha contra la cosechadora, que se pretende una nueva reedición de Don Quijote contra los molinos de viento, pero que resulta en el film, notablemente ridícula. Además, luego no le pasa nada, y se supone que en muy poco tiempo, esta ya en condiciones de seguir trabajando.

En el desenlace del film, será el propio Santiago, el que impida la pelea, con argumentos tan contundentes como los que expresan sus palabras:

"!Quietos! !Ahora escucharme! !Sois un par de desgraciados! Partiros el corazón, si quereis. Os dejaremos. Pero al que quede vivo, !juro por Dios, que le mataremos nosotros!" (251)

Y efectivamente, la pelea se para y la reconciliación llega.

5.3.8. El melodrama

Queriendo hacer un film épico, Bardem apenas ha logrado un melodrama. Y la referencia al melodrama es aquí peyorativa, porque está utilizado como sustitutivo.

Hasta este momento no he hecho alusión al papel que desempeña Andrea en la reconciliación entre Juan y Luis. Si ya hemos comprobado lo forzado que resulta la reconciliación entre los dos enemigos, qué podemos decir del amor que repentinamente une a Luis y Andrea. Pero con todo, las convenciones cinematográficas han hecho mas o menos creible el flechazo repentino.

Lo mas grave desde el punto de vista de Bardem, es tratar de resolver un conflicto político por medio de un romance. Algo de esto aparecía ya en Muerte de un ciclista cuando el enfrentamiento estudiantes-Juan, se diluía en una conversación en la que Matilde se daba cuenta de que estaba enamorada de Juan. Pero -afortunadamente para el film- este idilio quedaba esbozado, cosa que no ocurre en La venganza, donde el amor entre Luis y Andrea es uno de los resortes fundamentales de la película.

Es muy posible que las características del film, lo forzasen, que los productores no aceptasen una superproducción sin romance, pero Bardem que pretende hacer un film sobre la reconciliación entre los enemigos, sobre las dos Españas que se necesitan mutuamente, no puede pretender convencernos, que las razones del odio, en parte heredadas, y en parte alimentadas por ellos mismos, desaparecen ante un súbito romance.

5.3.9. El personaje conciencia

La mayor parte de las críticas superficiales a La Venganza se han centrado en la figura del escritor incorporado por Fernando Rey. Es obviamente el personaje conciencia y el que transmite el mensaje de Bardem.

El propio director ha declarado:

"Defiendo el derecho al mensaje y adoro las películas con mensaje" (252)

De cualquier forma, el mayor problema no es la existencia del mensaje -o de un punto de vista sobre los problemas- que existe en casi todas las grandes obras -literarias, pictóricas, cinematográficas- sino la forma que reviste ese mensaje.

El hecho de que Bardem saque un personaje, para poder hablar por persona interpuesta, supone el sistema mas burdo de transmisión de mensaje, que cabe imaginar, y además -y esto me parece mucho mas grave- denota una absoluta falta de confianza en el cine, y en su propia capacidad para hacer cine. El propio realizador tiene sobre el tema estas esclarecedoras palabras a propósito justamente del personaje del escritor:

"Si hay algún defecto en la construcción de este personaje, o en su encaje en la anécdota, es mío. Así lo pensé, y así lo realicé.

Os parecerá paradójico, pero lo cierto es que cada vez creo menos en la expresividad de las imágenes. Siempre tengo miedo de que no digan lo que quiero. Por eso recalco, machaco, para que no quede lugar a dudas. Sobre todo, porque de mi idea, a lo que ve el espectador, hay siempre un abismo" (253)

En consonancia con la elección de un intelectual como Federico, en Calle Mayor, Bardem eligirá en La Venganza otro intelectual, otro escritor.

He aquí el mensaje que Bardem quiere transmitir, y que se concreta en el discurso de Fernando Rey a los segadores:

"Yo me echo a andar y ver, porque tengo necesidad de conocer mi tierra, y las gentes que en ella viven. Y pienso yo, que conociendo a la una y a los otros, me conoceré yo mismo mucho mejor. Porque creo que lo importante es hablar con todos y ver que piensa, y que le duele a cada uno, o de qué se alegra o cual es su esperanza. Que muchas veces los enemigos lo son por estar apartados y sin hablar, y no por otra cosa. (255)

Porque nadie puede vivir solo. Y nadie está solo, ni puede vivir solo, y cada hombre debe contar con su vecino. Y así, la mejor palabra es amigo, que quiere decir lo contrario de egoísta. Al amigo se le conoce porque olvida, y si ha de perdonar, perdona. De este modo, el corazón está limpio, y a punto para latir de nuevo.

Esta tierra nuestra, lo que de ella conozco, es grande y hermosa, a ratos buena, a ratos mala y en ella estamos todos juntos, todos somos vecinos, y todos podemos ser amigos. Y por eso nadie puede sembrar cizaña, y llamar a unos buenos, y a otros malos, porque de todo hay, y mezclado. Se me antaja que todos formamos una gran cuadrilla, cada uno con sus cosas por dentro, pero todos juntos, todos a la par, todos segando la misma mies" (256)

5.3.10. Las concesiones

Mucho se ha hablado, y con razón de como la censura desfiguró el primitivo proyecto de La venganza. Pero en cambio se ha hablado muy poco, de como una serie de condicionamientos modificó poco a poco el sentido de la cinta, y creo que en el caso de La venganza ésto adquiere una extraordinaria importancia.

El propio Bardem explica lo que significa "estar en la rueda y tener que hacer películas cada vez más gordas" :

"Yo hubiera querido hacer La Venganza con segadores auténticos, pero esto es un sueño imposible. Hay que ir al distribuidor para conseguir un adelanto sobre los derechos de distribución del film, y lo primero que pregunta es: 'Esta historia, ¿con qué estrellas?'. Si uno no avala la película con nombres que en aquel momento se cotizan, entonces las posibilidades de que la película les interese a esos señores, es prácticamente nula.

Yo admiro La Terra Trema de Visconti, pero ¿cuántos la hemos visto? Solo unos pocos. El film solo se justifica cuando la gente lo ve. Así es como únicamente interesa decir cosas, cuando sabemos que llegan a la gente. Si mi película la ven solo unos pocos, entonces creo que he fracasado en mi intento de comunicar algo que me parece importante" (257)

Esto llevó a que Carmen Sevilla -espantosa actriz- incorporase a Andrea, como después María Félix encarnase a la Niña Chole en Sonatas.

Los repartos de los films de Bardem, suelen ser híbridos, y las interpretaciones resultantes notablemente desiguales. Bardem no es un buen director de actores, pero tampoco estropea la labor de un buen actor. Por eso todo depende de la adecuada elección de los intérpretes. José Suarez es un mal actor y está mal en Calle Mayor, Betsy Blair es una excelente actriz y su Isabel Castro es magnífica. Muerte de un ciclista es un film de interpretación bastante deficiente, y Raf Vallone y algunos secundarios, lo poco que se puede salvar de La Venganza.

Pero no son únicamente las concesiones del reparto. Son también las de la historia -(el romance de Luis y Andrea)- o las de la distribución -corte de mas de 45 minutos por imposición de la M.G.M.-.

Naturalmente el resultado se tiene que resentir. Y así ocurre. La Venganza es probablemente la más ambiciosa de las películas de Bardem, la que quería hacer desde la época del IIEC, y probablemente su mayor fracaso. Luego tiene muchos otros, pero eran películas alimenticias, films poco personales, mientras que La venganza, realizada en el momento de su mayor renombre internacional, pretendía ser su Potemkin.

5.3.11. La opinión del realizador

La opinión de Bardem, ha cambiado a través de los años. Al principio defendía la película y decía que no la habían entendido. Después trató de justificar el fracaso, achacándolo a los cortes de la censura, y de distribución -de los que era parcialmente responsable y había efectuado el mismo-.

"La Venganza fue una experiencia hermosísima. La primera versión duraba dos horas y cuarenta y cinco minutos; no llegamos a sonorizar todo ese material. Es una lástima; tenía su tiempo, su ritmo, era un espectáculo hermoso. Era un film cervantino, un relato de andar y ver.

Pero claro, aquella duración era imposible: habría que reducirla a una dimensión standard. Y se quedó en un melodrama. No quedo nada" (258)

Años mas tarde, decía sobre el mismo tema:

"El ambiente estaba dado, era el de la siega, y el tema era el más importante para mi generación, el de la guerra civil, y más concretamente, el de la reconciliación del pueblo, pero resulta que todas estas cosas no se podían decir.

Yo en aquellos momentos, pensaba en el cine como arma política en España, y en la posibilidad de que el público lograra entender, a pesar de que le hablasen en un lenguaje un poco en clave, si le dabas unos ciertos datos" (259)

Mas difícil era explicar la escasa y negativa recepción en Cannes, el mismo certámen que le había aclamado por dos veces en años precedentes. Las mismas personas que le habían encumbrado, objetaban el film. Había que buscar una buena justificación.

Aquí la tenemos:

"La película fue a Cannes y yo tenía mucha confianza en que allí fuese entendida, pero dió la maldita casualidad de que se proyectó el 13 de mayo de 1958, que fue el día de la toma del poder por De Gaulle, con lo cual casi nadie la vió, y los que la vieron, estaban pensando en otra cosa.

Me acuerdo que Bazín llegó a decir que Vadim había retratado mejor España en Los joyeros del claro de luna que yo" (260)

Pero a Bardem le importaba relativamente poco el tema porque tenía una productora -UNINCI- prácticamente para hacer películas suyas, La Venganza había quedado entre las cinco finalistas para el Oscar a la mejor película extranjera, y el propio Bardem estaba en plena luna de miel con la M.G.M., aunque eso le costase mutilar en 45 minutos su Potemkin particular.

5.4. Sonatas

5.4.1. Sipnosis

5.4.1.1. Sonata de Otoño

Estamos en el otoño de 1824 y en Galicia. Una vez más España está cerca de la guerra civil. Ahora los montes de Galicia sirven de refugio a las diezmadas tropas liberales que huyen del terror absolutista, impuesto por los guerrilleros de Fernando VII, instalado en su trono gracias a la Santa Alianza. El Marqués de Bradomín, escéptico gentilhombre español, "feo, católico y sentimental" se ve mezclado en un grave incidente con la banda de partisa - nos del Capitán Casares. Tras algunos momentos de peligro, el Marqués acepta la proposición de los que le han apresado: le dejarán libre, si ayuda a los partisanos a llegar al mar y a escapar a México en una nave. Bradomin, acepta, al saber por el capitán Casares, que el marido de Concha -su viejo amor-, el Conde de Brandeso es el Presidente de la Junta de Purificación de Galicia, con encargo de exterminar a los liberales.

En efecto, Brandeso, en ese momento, recorre las montañas y en un campamento militar hace reproches a un coronel real, al que acusa de no tener la suficiente energía para exterminar a los últimos partisanos liberales que se esconden aún en los alrededores.

Cuando el Conde de Brandeso se aleja del campamento real, los centinelas sufren un ataque de terror al contemplar, despavoridos, extrañas luces que avan-

zan a través de los árboles del bosque y que reconocen, como las de la "Santa Campaña", que según las leyendas locales está formada por almas en pena. En realidad se trata de los guerrilleros de Casares, que con el Marqués de Bradomín, utilizan esta estratagema para escapar al cerco que les han puesto.

El capitán Casares, Bradomín y otros guerrilleros, consiguen romper el cerco y deciden separarse para reunirse dos días después, en la ermita de La Lanzada.

Bradomín y Casares marchan a un refugio. En este, durante una conversación entre los dos nuevos amigos, Bradomín confiesa una vez más que no le interesa la causa liberal de Casares y que la única cosa que desea es estar de nuevo con su prima Concha, su viejo amor. Se separan y se dan cita en La Lanzada, donde con la ayuda de Bradomín intentarán embarcar para México.

El Marqués encuentra a Concha, enferma, pero llena de amor por él. Concha se debate entre el pecado, el temor y el deseo, pero al fin busca la felicidad, una vez más en Bradomín.

Concha, aconseja a su amante que huyan a México, por medio de un tío de ambos, Juan de Montenegro, viejo gentilhombre, dispuesto a comprar con las joyas de Concha al capitán de un barco inglés, para que lleve a la pareja y a los hombres de Casares a México.

Montenegro y Bradomín deciden reunirse al día siguiente.

Cuando el Marqués que acude aquella noche a la llamada angustiada que le hacía Concha desde su habitación, oye llegar al Conde de Brandeso, sale a su encuentro, y mientras cena, le oye contar su terrible proyecto para aplastar los restos de la banda del capitán Casares.

Al día siguiente, en las viejas calles del pueblo marino de Lantañon, se celebra la procesión. Es una vieja costumbre del pueblo, el que los que han escapado a la muerte en el último momento, los que han sobrevivido a enfermedades y sufrimientos, lleven casi siempre sus propios ataúdes, adquiridos por la familia, en procesión para dar gracias a Dios en la capilla del pueblo.

Ante los ojos asombrados de Bradomín, un "sobreviviente", el teniente Andrade, pasa ante él. Brandeso, que ha llevado a Bradomín, descubre al guerrillero y ordena su captura.

Rápidamente, le tortura para saber lo que trama Casares. Andrade, creyendo que Bradomín les ha traicionado, da el nombre del Marqués a Brandeso, como amante de su esposa.

Bradomín y Concha, parten hacia La Lanza. En la ermita donde se han dado cita Casares y sus hombres, tiene lugar la terrible ceremonia de los "posesos del demonio". En medio de este terrible espectáculo, cuando Bradomín y Concha, han hecho su aparición, llega Brandeso con sus hombres y exterminan a los guerrilleros.

El propio Conde asesina a su esposa. Mientras Brandeso, cae bajo los golpes de una muchedumbre enloquecida, Bradomín y Casares huyen hacia el barco.

El Marqués, al ver a Concha muerta, no quiere ya partir, pero Casares le convence.

5.4.1.2. Sonata de Estío

Han pasado seis años. Estamos en México en 1830. El país, que acaba de escapar a la dominación española, se encuentra bajo la dictadura brutal de Bustamante, contra la que se alzan los patriotas y guerrilleros mejicanos.

Un grupo de guerrilleros, entre los que se encuentra Guzmán, son llevados a la prisión. Pero Guzmán consigue huir. Casi al mismo instante, Bradomín, jugador de cartas profesional, escucha los consejos de un viejo que le pide que huya.

En pleno campo, junto a las viejas ruinas aztecas, Bradomín descubre la belleza de Niña Chole, amiga del general Bermúdez, lugarteniente de Bustamante.

Poco después, en el mercado de San Juan, se encuentra de nuevo con la Niña Chole. La aborda y ella a pesar de sus temores, sostiene un breve diálogo con Bradomín. El diálogo interrumpido por un oficial de Bermúdez, que detiene al Marqués inculcado de conspiración.

La Niña Chole, en su palacio, cansada de las injusticias de su amante, decide regalar todos sus vestidos a los campesinos, mientras que, acordándose del galante Bradomín, trata de encontrar ayuda en su vieja sirvienta, para un plan preconcebido.

Bradomín se encuentra en ese momento en la prisión, en medio de políticos que esperan la muerte. Pero, una vez más, a pesar de las peticiones de sus compañeros, Bradomín insiste nuevamente en el hecho de que no quiere enrolarse en partido alguno, y que la sola cosa que le interesa, es no mezclarse en nada. Los mejicanos le recuerdan que incluso ciertos patriotas españoles luchan contra la tiranía de Bustamante; el Marqués sigue en su postura.

Al día siguiente, una traición hace que todos los presos políticos, caigan en una carnicería, ante los ojos angustiados de Bradomín.

Un momento después el Marqués es liberado gracias a Niña Chole. Aborda definitivamente a esta - mujer, y a pesar de la reserva de ella, decide acompañarla en un largo viaje. Pernoctan en una vieja hostelería, junto a un convento.

Las monjas toman a Niña Chole por esposa de Bradomín. El Marqués acepta el error y, tras haber hablado con la abadesa, entra en la habitación del presunto matrimonio.

El terror de la Niña Chole, aumentado por el entierro de una religiosa que acaba de morir, facilita su entrega a Bradomín.

Los funerales son interrumpidos al día siguiente, por la patrulla que busca a Guzmán, escondido entre los campesinos que asisten a la ceremonia. Gracias a la sangre fría de Bradomín y a la decisión de Niña Chole, que proclama ser la mantenida de Bermudez, Guzmán se salva y - confiesa a Bradomín ser uno de los más importantes jefes de guerrilleros.

Bradomín y Niña Chole huyen solos dejando atrás la escolta.

En medio del bosque, tras abandonar todo el pasado, los dos amantes son detenidos por una banda - de guerrilleros que les llevan prisioneros al pueblo vecino.

Allí, gracias a Guzmán, que llega repentinamente, se enteran de que están en manos de los rebeldes.

Guzmán les lleva a su Estado Mayor, - donde Bradomín, encuentra a su viejo amigo de España, el Capitán Casares, Coronel de las tropas de Guzmán. En su entrevista hay mucho de nostalgia y de mutuos reproches.

La conversación es interrumpida por - la partida de las tropas hacia la batalla que se va a librar entre las tropas del dictador y las de Guzmán.

Bradomín, ve a Casares, que se aleja a combatir de nuevo.

El Marqués está triste, envuelto en - sensaciones y sentimientos opuestos, que ni la Niña Chole puede mitigar. La batalla estalla con violencia, cerca del pueblo donde han quedado casi solos Bradomín y la muchacha.

Las tropas del presidente están a punto de lograr la victoria sobre el ejército casi vencido de los guerrilleros. Cuando traen del campo de batalla el cuerpo sin vida de Casares, Bradomín, ayudado por el gesto de Niña Chole, decide ir en ayuda de los campesinos.

Justamente cuando la batalla está prácticamente decidida y las fuerzas de la tiranía vencen, el Marqués de Bradomín, el gentilhombre español escéptico, decide romper con su pasado.

5.4.2. Situación industrial de Bardem

Pese a que La Venganza había supuesto un notable fracaso crítico, el hecho de que la Metro la hubiera comprado, hizo que se estrenase bastante bien, e incluso la circunstancia de que fuera una de las cinco películas extranjeras que concurrieran al Oscar (261) posibilitó que Bardem fuera considerado un realizador de éxito, apreciado incluso por los americanos.

Bardem estuvo en tratos con la productora americana y se trasladó a Hollywood, llamado por la Metro, para hablar de algunos proyectos, en la primavera de 1958 coincidiendo con la entrega de los Oscars.

Así recuerda Bardem aquella experiencia:

"La ceremonia de los Oscars es como la fiesta de Triunfo, pero mucho más grande. Es un espectáculo monstruoso.

Fuí sin ninguna esperanza de conseguirlo, pero confieso que por un momento, cuando aquel hombre del sobre lo abrió para dar lectura a la lista, pensé que todo era posible. Agaché la cabeza pensando que entre las cosas raras que se estaban oyendo, igual podía suceder que saliese mi nombre. Afortunadamente no fué así, pero pasé mi miedo pensando 'Estos tipos son capaces de dármelo'.

Habría sido horrible. El auténtico final ¿Qué puede hacer uno ya con un Oscar en el bolsillo? Es algo así como la jubilación, el premio a la constancia. Creo que esto es lo terrible que

le sucede a Fellini, con dos Oscars por delante, y con muchas cosas que decir. En Italia donde la gente es terrible para esto, se empieza a decir: 'Bueno, pero ese Fellini, ¿quién es?' "(262)

La no concesión del Oscar a La Venganza no supuso ningún problema de especial gravedad, ya que era la primera vez que un film español competía para un Oscar, y ya este hecho era considerado todo un triunfo.

Bardem, en el momento álgido de su fama, puede hacer una película de gran presupuesto, en coproducción con México y ya como presidente de UNINCI. Esta es la génesis de Sonatas.

5.4.3. El camino viscontiniano

Bardem que siempre ha necesitado un modelo, una pauta a la que imitar, algo que le sirviese de guía, aunque luego se apartase con frecuencia del primitivo camino, elige la línea de Senso, el camino viscontiniano. Lo considera un espectáculo, un entretenimiento, un experimento que le permite una interpretación de los hechos históricos, vistos con un prisma de hoy, un análisis histórico llevado a cabo con una visión actual de las cosas.

Conviene considerar que es la primera vez -si exceptuamos La venganza por razones de todas conocidas y que ha hemos especificado- que Bardem situa su película en el pasado, fuera del momento actual.

Naturalmente, un hombre preocupado fundamentalmente por el testimonio tenía forzosamente que suscribir las tesis zavattinianas de que el cine debía de tratar únicamente del hoy. Había por tanto, que llevar a cabo, no una reconstrucción histórica, sino más bien, una trasposición de los problemas actuales, al mundo del siglo XIX.

El pretexto, era Valle Inclán, y Bardem explica como se eligió Sonatas:

"Surge esta posibilidad porque aparece Manolo Barbachano y me propone Tirano Banderas de Valle Inclán: estupendo Tirano Banderas de cabeza. Pero antes hay que hacer otra cosa, hay que hacer Sonatas. Y este Valle Inclán no es el que me interesa; pero en fin es un elemento utilizable, y se puede hacer algo hermoso y válido; yo lo veo como un itinerario de Bradomín, en busca de la libertad. Pero ya entra

mos en el mundo del comercio, las películas son cada vez mas caras y hay que hacerlas teniendo muy en cuenta al público. A mi por ejemplo me hubiera gustado, por ejemplo, hacer La Venganza con campesinos auténticos y... hablar de lo que quiero hablar. Pero eso no se puede hacer, hay que buscar una solución simbólica. Primera concesión y hacerla con campesinos auténticos ¡ahí está La terra trema en sus latas, sin que la vea nadie...; " (263)

Lo más curioso del caso es que Bardem afirma tajantemente que no le gustan las Sonatas de Valle y las razones que aduce son puramente ideológicas:

"A mí no me gustan las Sonatas de Valle Inclán. Tampoco le gustaban a Don Ramón, cuando en la plenitud de su vida creadora, se inclina sobre el corazón del hombre español, el corazón de la tierra española, participando por fin de la realidad de su tiempo.

Reniega entonces de ese mundo artificial, decadente y enfermizo que había creado gratuitamente, y del que se había servido para escandalizar saludablemente a la burguesía estrecha e hipócrita de su tiempo..." (264)

Al no estar de acuerdo con el material que le servía de base, Bardem trata de introducir las modificaciones necesarias para conseguir su objetivo.

5.4.4. Fidelidad a la obra de Valle

No entra dentro de mis intenciones hacer un ensayo sobre la fundamental libertad que tiene el realizador cinematográfico, para alterar la materia prima literaria que le sirve de punto de partida. Será el sentido y la significación de sus modificaciones lo que servirá para determinar si la adaptación es válida o no, pero nunca la existencia o ausencia de modificaciones.

De cualquier manera, siempre será útil ver cuales son los cambios y las razones por las cuales estos se han llevado a cabo.

No tengo más remedio que expresar mi sorpresa, ante el dato de no haber encontrado en ningún escrito una referencia mínimamente válida, sobre este tema, hecho que si ya de por si resulta incomprensible, aún lo es más a la vista de las sustanciales modificaciones que Bardem ha introducido, y de que la mayor parte de los críticos, consideraban primordial la fidelidad y objetaban a Bardem su traición a Valle, al hacer que Bradomín finalmente tome conciencia. Pero resulta que esta toma de conciencia no es ni la única, y casi me atrevería a decir que ni la más importante de las modificaciones llevadas a cabo por el realizador español.

Lo primero que existe es una modificación del momento en que transcurre la acción. Las Sonatas no especifican claramente el año en que transcurren, pero existen datos para situarlas con cierta precisión. Además de su estilo literario, lo que enlaza las cuatro sonatas de Valle, es un mismo protagonista, el Marqués de Bradomín y Valle nos le presenta desde la época de su juventud Sonata de Primavera, hasta bien entrada la madurez Sonata de Invierno.

En esta ultima, que transcurre durante la llamada Tercera Guerra Carlista es donde más fácilmente podemos situar el momento en que transcurre la acción y a partir de ahí, suponer las fechas de las restantes.

Si la Sonata de Invierno transcurre entre 1872 y 1876 y la de primavera puede transcurrir sobre los años treinta y tantos, no es difícil suponer que la de otoño y la de estío pueden situarse aproximadamente entre 1840-1850. Bardem modifica totalmente la fecha en que transcurre la acción e incluso el orden del desarrollo de las Sonatas.

Para empezar la sonata de Otoño la sitúa en 1824. La razón es evidente. En esa época es la lucha de los liberales contra los absolutistas, que Bardem necesita para que su parábola tenga un mínimo de vigencia.

La Sonata de Estío la sitúa en 1830 en un México en guerra civil, con guerrilleros y dictadores enfrentados. Es el período en que el general Anastasio Bustamante, vicepresidente del gobierno con Guerrero, ha tomado el poder por medio de un pronunciamiento militar y lo mantendrá hasta finales de 1832, en que será derrocado por otra sublevación militar.

Aunque en la película no se respeta la verdad histórica, conviene precisar que es el ex-presidente Guerrero, el que se colocó al frente de los sublevados, en 1830, contra el general Bustamante, hasta que es detenido y ejecutado, en este período, sitúa Bardem su acción ya que busca -como en la Sonata de Otoño- una situación histórica en que pueda hablarse de defensores de la libertad y de asesinos de la libertad.

Cada una de las Sonatas de Valle, se publicaron en un principio de forma autónoma, para más tarde, ser reunidas las cuatro en un solo volúmen. Esto explica que la fecha de su publicación no se corresponda, con el orden definitivo que el escritor gallego las adjudicaría finalmente.

La Sonata de Otoño se publica en 1902.

La Sonata de Estío en 1903.

La Sonata de Primavera en 1904.

La Sonata de Invierno en 1905.

Para su ordenación definitiva Valle, siguió el orden cronológico del subtítulo que llevaría la recopilación de las cuatro sonatas: Memorias del Marqués de Bradomín, y así la primera habría de ser la de Primavera, con Bradomín joven y situada en Italia, a continuación la de Estío, situada en México, seguida de la de Otoño que transcurre en Galicia, y concluyendo con la de Invierno, con Bradomín ya casi viejo y superviviente de la Tercera Guerra Carlista.

Dado que Bardem elije sólomente dos de ellas, únicamente haremos referencia a la de Otoño y Estío.

A la hora de buscar razones para elegir esas dos sonatas, habría que concluir que fueron las mismas - que motivaron la elección del film: puramente económicos e industriales. En el capítulo primero están explicadas con detenimiento: para hacer una película de ese coste, habría que ser una coproducción al 50% exacto, ya que no existían relaciones diplomáticas entre España y México. Por tanto lo más cómodo es que la película tuviera dos partes, dos equipos técnicos diferentes y se rodase en los dos países.

Naturalmente la sonata de Estío era obligada, ya que era la única que transcurría en México y la otra se podía optar en principio, entre la de Otoño y la de Invierno, pero dado que en la de Invierno Bradomín es muy mayor, y no podía situarse antes de la de Estío, no quedaba otra solución que elegir Otoño y Estío, si se quería que Bradomín tomase conciencia -y muriese según insinúa el film- en México.

El hecho de que coincidan las elegidas, con el orden de publicación de las Sonatas -son las dos primeras- no me parece que haya incidido en nada en la decisión de Bardem. Además siguiendo ese razonamiento, habría -que recordar que en la Sonata de Otoño existen elementos de anteriores cuentos de Valle, fundamentalmente El miedo, Eulalia y Hierbas olorosas y que el antecedente directo de la Sonata de Estío es un cuento escrito diez años antes y que lleva por título el de la protagonista femenina, Niña Chole (265).

Pero entremos directamente en las diferencias. La primera y más evidente, es la creación de un nuevo personaje, el capitán Casares, que aparece en las dos Sonatas y que no tiene nada que ver con Valle-Inclán.

Obviamente es un típico personaje de Bardem, un personaje conciencia, similar al Federico de Calle Mayor, y al escritor de La Venganza, y para completar las semejanzas, hasta incorporado por Fernando Rey, que también encarnaba al personaje conciencia de La Venganza, y prestaba su voz al Federico de Calle Mayor.

Ya hemos hablado de la función de este personaje en el cine de Bardem, por lo que basta con precisar aquí, que se trata del personaje positivo, portaestandarte de la ideología del realizador, y que sería el que de ocasión para la conversión de Bradomín. Igualmente pondrá -

de manifiesto la vaciedad y superficialidad de la vida del Marqués, y su muerte será el detonante, de la sorprendente reacción final del protagonista.

Pero aun siendo estas importantes, existen otras muchas modificaciones que se concentran en el final.

Concha en la novela muere entre los brazos de Bradomín (266), mientras que en la película es asesinada por su esposo, el conde de Brandeso. Además, con el cadáver de Concha enfriándose, Bradomín está cortejando a Isabel, lo que Bardem omite en el film, haciendo que tras la muerte de Concha, el Marqués no quiera partir a México, siendo convencido por Casares.

Evidentemente semejantes modificaciones arrastran bastantes cambios en el personaje de Bradomín, pero en la Sonata de Estío los cambios no son menos significativos. Por supuesto el principal, razón de ser del film, es el final, pero mas tarde lo analizaremos detenidamente.

La niña Chole nunca debía de haber sido interpretada por María Félix, pero en aquel momento era la máxima estrella mexicana, y Bardem -que así se aseguraba distribución para el film- aceptó semejante componenda. Pero no se trata de que difícilmente María Félix podía dar el personaje de una adolescente apasionada y caprichosa, sino que Bardem, para justificar la reacción final de la mujer que precipita al Marqués en la batalla, ha cambiado totalmente el personaje.

En la novela-donde lógicamente ni se cita al general Bustamante- Niña Chole es la querida del general Bermudez, que además es su padre, y que de alguna manera prefigura al Santos Bandera protagonista de Tirano Banderas.

Siguiendo por este camino el bandido Juan de Guzmán, descrito por Valle, se ha transformado en el jefe de los guerrilleros Guzmán, salvado por Bradomín.

5.4.5. La toma de conciencia

Marcel Oms ha escrito, y estoy bastante de acuerdo, que sin la postrera toma de posición final del protagonista, es muy posible que Bardem no hubiera realizado el film. Veamos como justifica su autor esa decisión:

"Entre Sonatas y Tirano Banderas, o los esperpentos, o bien Ruedo Iberico hay exactamente la misma diferencia que entre su Bradomín y este Bradomín, entre sus Sonatas y mi película. Os puede parecer presuntuoso, por mi parte, pero creo que a Valle no le disgustaría mi película.

Yo lo que he querido hacer es cambiar el signo a este anti-héroe, a este prototipo máximo de egoísta, que es el 'feo, católico y sentimental, marqués de Bradomín'.

He querido transformarle en un ser humano, que se enfrenta a otros seres humanos, hacerle afrontar su realidad. Dejar que su conciencia entrase en crisis.

En definitiva, he querido hacerle participar plenamente de la vida que le rodea. Yo le he hecho tomar su decisión suprema, vencer su terrible egoísmo, lanzándole no a una batalla que se está ganando, o que puede ganarse, sino a una batalla que está perdida.

Aunque vagamente intuye que la batalla total nunca está perdida.

Por lo demás, la película le debe a las Sonatas literarias, lo que Calle Mayor debía a La Señorita de Trevelez de Arniches." (267)

El problema estriba en que Bardem no logra hacer creíble esa toma de conciencia. Debería de existir - una evolución psicológica en el personaje del Marqués, que no existe en absoluto. Solo unos momentos antes Bradomín vuelve a decir a Casares que su lucha no tiene, para él, ningún sentido. Y poco después, sin transición, el gesto heroico.

Además, dado que lo único verdaderamente importante que ha sucedido, ha sido la muerte del ex-capitán Casares, -ahora Coronel de las tropas de Guzmán-, es mas que plausible que la toma de conciencia pueda ser entendida mucho mas como una respuesta afectiva a la muerte del amigo, que como una toma de postura política, producto de una modificación de su escala de valores.

Pero es que además la mezcla que hace - Bardem tratando de introducir preocupaciones políticas en la - historia de Valle, produce una serie de contradicciones que ni como guionista, ni como realizador, ha sido capaz de superar.

Toda la parte de descripción de Bradomín en que sigue el relato del escritor, aparece ante nuestros ojos tiene vida y corporeidad, mientras que lo que introduce Bardem esta dicho en el film, nunca visto, a través de interminables conversaciones-discusiones entre Bradomín y Casares.

Luciano G. Egido tiene toda la razón, - cuando dice:

"Tal y como se nos presentan en el film, los guerrilleros gallegos y los rebeldes mejicanos, son unos bandidos que luchan contra un ejército que les persigue cruelmente.

El espectador ha visto millones de veces esta batalla. Es la lucha de unos contra otros, de los buenos contra los malos. Sabemos que lo que Bardem quiere añadir, es que aquí unos luchan por -

la libertad y otros luchan contra la libertad, pero esto no se ve. Esto se oye muchas veces, del mismo modo que el sheriff de un film del Oeste, dice que lucha por el bien, sin que sepamos nunca a ciencia cierta de que bien habla, puesto que el bien allí, no es más que una palabra abstracta, y por eso tiene razón Bradomín, cuando le echa en cara, precisamente esto: luchar por una abstracción. Para Bradomín y para el espectador, se trata únicamente de una palabra, partiendo de los datos que Bardem da en el film." (268)

En realidad, Egido empieza a atisbar uno de los mayores problemas de Bardem, en el que nos extenderemos con detenimiento al hablar de El puente. Ni se puede cambiar el sentido de una novela, introduciendo una toma de conciencia, ni se puede hacer una película ideológicamente progresista, respetando la estructura de las películas de Landa y haciendo que al final se afilie a Comisiones Obreras.

El resultado es que Bradomín resulta enormemente contradictorio, pero en absoluto complejo. Resulta difícil de comprender, que tras lo ocurrido en Galicia y de llevar seis años en México, sin que los acontecimientos hayan hecho modificar ni un ápice su postura ante la vida, decida perder esta, su máximo tesoro -dado su forma de pensar-, por una causa abstracta, en un país extraño.

Pero naturalmente, las razones de este comportamiento, se encuentran en los planteamientos políticos del film.

5.4.6. Lectura política

Lo engorroso de este apartado es que dada la diferencia que separa las pretensiones de los resultados, nos veremos obligados a hablar mucho mas de intenciones que de realidades.

Políticamente, si La Venganza es el film de la reconciliación, Sonatas pretende ser el de la recuperación del exilio. Que la película se rodase en Mexico, país que acogió a la mayor parte de los exilados, reforzaba la credibilidad del proyecto.

No es cosa de volver de nuevo -ver capítulo III- sobre las tensiones existentes entre los militantes -y no solo del PCE- que se encontraban en el interior y los que se exilaron, como consecuencia de la guerra civil.

Para Bardem, resulta absolutamente vital decir que lucha de los españoles del interior, es la misma que la de los exilados, y por eso Casares, trata de convencer a - Bradomín, de que su combate en México, es el mismo y obedece a las mismas razones, que su enfrentamiento con los absolutistas en España. Por eso la entrada en combate y la muerte de Bradomín representa -o pretende representar- el triunfo de las tesis de Casares, el triunfo de la solidaridad, la derrota del egoísmo, la confirmación de que el combate por la libertad hermana a hombres de distintos países y de diferentes continentes.

Este canto al internacionalismo revolucionario, resulta bastante empañado -desde una perspectiva materialista, pero no desde una perspectiva cristiana- por el hecho de que tanto Casares como Bradomín, mueren y la esperanza en un triunfo futuro, no parece suficiente justificación para su derrota.

Bardem afirma:

"Porque en fin de cuentas, este Marqués de Bradomín, se ve también solicitado por ese amor al prójimo, por esa necesidad de coexistencia y de solidaridad humana, que es la idea central que siempre he preferido hasta ahora, en la concepción de todos mis films.

Si vivir es tomar una decisión, Bradomín vive plenamente y por consecuencia lucha. Y luchará aún cuando sabe muy bien que la batalla que esta batalla está perdida. Pero vagamente sabe que la batalla total, jamás está perdida.

En resumen se puede decir que este film, cuya acción se desarrolla en el siglo XIX es el largo camino de la búsqueda de la libertad, que recorre un hombre español, en una época en la que el poder absoluto cierra todas las salidas". (269)

Las intenciones de Bardem son claras y su parábola transparente. La otra razón por la que el film llegó a hacerse deriva de la similitud de la situación española - bajo la dictadura de Franco, con la que tenía el país bajo el reinado de Fernando VII. La necesidad de luchar contra la dictadura en el interior, o en el exilio, en el siglo XIX contra los absolutistas, o en el siglo XX contra Franco, es el mensaje que Bardem pretende universal, y aboga por la coordinación de esta lucha, y por la integración de todos en ella.

En ultima instancia, Bardem pretende que todos, hasta el mas egoísta -Bradomín según su punto de vista- recorran un camino paralelo al que lleva al Marqués a la batalla.

Mucho más discutible sería -desde una perspectiva política como la de Bardem- el sentido ultimo de su acción, que recuerda mas bien los planteamientos cristianos de redención y expiación -la película convierte a Casares y a Brandomín en mártires- con referencias a una batalla perdida, pero también a una guerra, que a lo largo se ganará siempre.

5.4.7. Influencias

Ya hemos hablado de Senso. Habría que precisar que como de costumbre, la película de Visconti, es mas una idea de partida que un modelo al que seguir paso a paso.

En este caso, en particular, conviene insistir que el cine de Visconti y de Bardem tienen muy poco que ver, ya que la complacencia aristocrática en la decadencia de Visconti, se encuentra casi en las antípodas del maniqueísmo ideológico bardemniano, comprensible desde su postura de militante comunista viviendo bajo una dictadura.

Quizá para mejor comprender lo que quiero decir, nos sirva la diferencia existente entre Sonatas y El inocente. Prefiero referirme a El inocente y no a Muerte en Venecia por ejemplo, porque las similitudes en las novelas son en este caso mayores, y nadie ignora la importante influencia de D'Anunzio en las primeras obras de Valle Inclán.

¿Cómo explicar, entonces, la elección del modelo? Creo que habría que referirse a dos características fundamentales de Bardem, su esteticismo y su influenciabilidad.

Senso es un film de una gran belleza formal -como casi todos los de Visconti- Bardem, ya habría salido impresionado de Crónica de un amor.

"Lo que mas me gustó, cuando descubrí a Antonioni, fue la belleza plástica de su cine." (270)

Era lógico que no permaneciera impasible ante el film de Visconti. Hay un dato extraordinariamente revelador de lo que digo. Bardem, antes de comenzar el film, pasó a todo el equipo mexicano, una copia de Senso pero no hizo lo mismo con el equipo español, meses mas tarde, porque la unica copia disponible estaba en blanco y negro.

Por otra parte, Visconti es oficialmente un - cineasta comunista, que criticos marxistas como Aristarco, propo-
nen como ejemplo.

Unos pocos años antes, Senso había sido ensalzada como modelo de film histórico, visto desde una perspectiva marxista. Por eso no puede extrañarnos, que Bardem, que a lo largo de su carrera ha dado numerosas muestras de lo influenciable que es, en la textura de tener que hacer su primer film situado en el pasado, buscase apoyo en un film que admiraba por su belleza plástica, y que además estaba considerado como un modelo de - su género, genero en el que el realizador español no se sentía especialmente seguro.

5.4.8. Bardem y Buñuel

Según algunas fuentes, en el rodaje de Sonatas es donde se habla por vez primera de la posibilidad de que Buñuel venga a España, para rodar un film producido por Uninci.

Otras versiones -muy especialmente Saura- afirman que fue una propuesta que surgió en el Festival de Cannes del año siguiente.

Por lo que he podido averiguar -en conversaciones particulares con Velo, Bardem y Buñuel- parece ser que se habló de esa posibilidad, pero en ella se incluía tanto a Velo como a Buñuel, sin la menor duda, los dos cineastas españoles exilados de mayor importancia, y en una operación de recuperación de exilados, la invitación resulta coherente.

No resulta extraño que se hablara -por parte de algunos periodistas de la posible influencia de Buñuel en Bardem, sobre todo porque ambos habían trabajado con el mismo director de fotografía: Gabriel Figueroa.

Considero que la respuesta de Bardem a esta pregunta resulta extraordinariamente esclarecedora:

"No, no hay tal influencia. En la forma esta claro todo, porque la mía es, creo al menos, una película bella, cuidada en sus detalles. Buñuel por el contrario, busca siempre el encuadre menos significativo. Creo que es el único director del mundo cuyo trabajo no se parece al de ningún otro. Posiblemente es el creador mas personal del cine.

Lo que habeis encontrado en cuanto al contenido, está todo en Valle-Inclán. Lo que puede ser es que hayaís encontrado cosas muy españolas, en las que por fuerza el escritor, Buñuel, y hasta yo mismo coincidimos, porque queremos reflejar cosas de España, del carácter español.

Es curioso, en cuanto a Buñuel, lo que cuenta Figueroa, que apenas ha preparado el encuadre, quizá con un volcán al fondo de la escena para aprovechar las posibilidades que en aquel lugar ofrece la naturaleza, llega Buñuel y le dice 'ya estamos con los cromitos' y cambia la cámara boca abajo.

Nadie odia mas que él los encuadres elegidos por su belleza" (271)

De la respuesta de Bardem, cabe deducir que si Buñuel elige el encuadre menos significativo, porque odia los encuadres elegidos por su belleza, para Bardem lo significativo de un encuadre está precisamente en esa belleza. Esta inequívoca confesión de esteticismo por parte del realizador madrileño, se une en este caso a una notable miopía sobre el cine de Buñuel, que el "asunto" Viridiana no hará mas que explicitar aun más, como tuvimos ocasión de comprobar en el capítulo primero.

5.4.9. Resultado comercial

Tanto en el terreno artístico como en el industrial Sonatas fue un fracaso. Y un fracaso de proporciones gigantescas.

En el Festival de Venecia las críticas no es que fueran adversas, es que fueron feroces. Hasta el extremo que llevaron a escribir a Carlos Fernandez Cuenca:

"Es sabido también que los críticos italianos y franceses, los mismos que en otras ocasiones pusieron por las nubes a Bardem, y no siempre por motivos puramente cinematográficos, se complacieron en el ataque a Sonatas incurriendo en notoria injusticia" (272)

Bardem que estaba convencido de haber hecho una gran película, encajó muy mal lo sucedido.

Por otra parte, las recaudaciones de Sonatas obligaban a replantearse el camino a seguir. Bardem había conseguido hacer rentables sus películas, porque aunque no tuvieran excesivo éxito en España, se estrenaban en algunos países de Europa, y eso permitía su amortización, ya que el presupuesto no era muy alto.

Pero con Sonatas el sistema de la coproducción que tan buenos resultados le había dado a partir de Muerte de un ciclista no funcionó en absoluto. Las recaudaciones obtenidas en España, no fueron mayores que la de sus films precedentes. En México no fue un éxito, y en Europa no se veía en ella mas que una vulgar película de aventuras, con incrustaciones políticas y esteticistas poco afortunadas.

Pero como Sonatas tenía un presupuesto muy superior al de sus anteriores films, resultaba bastante claro, que por ese camino no se podía seguir.

Bardem era bastante consciente de las contradicciones básicas que se le planteaban, pero no era capaz de resolverlas:

"Sonatas fue una experiencia, para mí muy importante, aparte de los horrores producidos por el reparto, por la distribución de actores. Pero incluso aquí siempre es muy fácil decir: 'bueno, y usted ¿por qué no ha elegido una muchacha desconocida para hacer el papel de Niña Chole?' Sencillamente porque entonces no se puede hacer la película. Seguramente me dirán: 'Pues no la haga usted' De acuerdo, pero entonces, ¿qué hago? Ese es siempre el problema, porque perdemos - siempre de vista la dimensión de nuestras posibilidades, de nuestra industria por así llamarla" (273)

Naturalmente el proyecto de Tirano Banderas no pudo llevarse a cabo y Bardem tras infructuosos intentos de continuar con la línea de un cine historicista de alto presupuesto, que no llega a cuajar, abandona definitivamente la idea de hacer Fortunata y Jacinta y La Regenta.

Esta serie de circunstancias llevó a Bardem a una crisis, que le obligó a plantearse muy seriamente el camino que había de seguir su cine en el futuro.

Por exclusión, mucho mas que por convencimiento, decide hacer un cine inmediato, directo, sin nada entre líneas, que desmitifique las cosas.

Por eso decide hacer A las cinco de la tarde.

Pero este film es ya el comienzo de una nueva etapa.

NOTAS AL CAPITULO V

- (197) De los diálogos del film
- (198) Marcel Oms: J.A.Bardem pág. 19 op.cit.
- (199) Guión de Muerte de un ciclista "L'avant-scene du Cinema"
nº 34, París. 15 de febrero de 1964. Pag. 35
- (200) Ibid. pag. 35 y 36
- (201) Ibid. pág. 19
- (202) Ibid. pág. 26
- (203) Marcel Oms J.A.Bardem pag. 19 op.cit.
- (204) Ibid. pag. 33
- (205) Ibid. pág. 34
- (206) Ibid. pág. 36
- (207) Luciano G. Egido y Joaquín de Prada. Crítica de Muerte de un ciclista Cinema Universitario nº 2 pag. 70-78
- (208) Declaraciones de J.A. Bardem al programa de TVE Historia del cine español, y recogidas en magnetofón por el autor de la tesis.
- (209) Nuestro Cine nº 29 pág. 34 op.cit.
- (210) Cahiers du Cinema nº 52 nov. 1955 Paris
- (211) Tele-cine nº 367 Diciembre de 1955. París

- (212) Arts Octubre de 1955 París
- (213) Guión de Muerte de un ciclista
- (214) Declaraciones de J.A. Bardem al programa de TVE "Historia del cine español" y recogidas en magnetofón por el autor de la tesis.
- (215) "Un acontecimiento importante" L'avant scene du cinema nº 34 15.II.64 pag. 8. París
- (216) Guión de Muerte de un ciclista pag. 33 op.cit.
- (217) Película italiana realizada en 1950 y cuyo título original es Non c'è pace tra gli ulivi.
- (218) Transcripción literal del texto que se dice en el film, extraído de la visión de la película.
- (219) De los diálogos del film.
- (220) Guión de Calle Mayor. Universidad Veracruzana. Xalapa. México 1959. pag. 197-198
- (221) En el guión figura como Don Miguel, el personaje que en el film aparece como Don Tomás, el intelectual que ha abandonado la lucha.
- (222) Guión de Calle Mayor op.cit. pag. 172
- (223) Mis conversaciones con Semprún sobre este tema, tuvieron lugar durante los años 79, 80 y 81.
- (224) Guión de Calle Mayor op.cit. pag. 173
- (225) Extraída de los diálogos del film. La conversación que figura en el guión pag. 23-24 es ligeramente diferente.

(226) En el gui3n pag. 187, se a5ade "El mismo o distinto, es igual" pero esta frase no aparece en la pel5cula.

(227) Gui3n de Calle Mavor op.cit. pag. 187

(228) Nuestro cine n2 29 op.cit.

(229) Nuestro cine n2 29 op.cit.

- (230) Esta sipnosis sigue fielmente el guión original, tal como fue escrito.
- (231) Guión de La venganza Propiedad de Juan Antonio Bardem
Universidad Veracruzana. Mexico 1962 pag. 15-219
- (232) Ibid. pag. 79
- (233) Ibid. pag. 80
- (234) Ibid. pag. 79
- (235) Ibid. pag. 15
- (236) Ibid. pag. 37
- (237) Ibid. pag. 51
- (238) Ibid. pag. 69
- (239) Ibid. pag. 83
- (240) Ibid. pag. 95
- (241) Ibid. pag. 117
- (242) Ibid. pag. 155
- (243) Ibid. pag. 179
- (244) Ibid. pag. 221
- (245) Ibid. pag. 258. El subrayado es mío.
- (246) Extraído de la banda sonora del film. En el guión se reproduce exactamente el mismo texto, con la unica variación de que los "espaldas mojadas" mexicanos atraviesan el Rio Colorado, en lugar del Río Grande, como en el film.

- (247) Extraído de la banda sonora del film.
- (248) Guión de La venganza op.cit. pag. 219
- (249) Ibid. pag. 247-248
- (250) Ibid. pag. 173
- (251) Ibid. pag. 218
- (252) Antonio Castro: El cine español en el banquillo
op.cit. pag. 62
- (253) Film Ideal nº 36 pag. 15 op.cit.
- (254) En el guión figura como Forastero.
- (255) Este es el texto de la banda sonora. En el guión había un párrafo mas que no existe en el film, y que decía
"Y no es bueno que uno crea saberselo todo y hable él solo y los demás callen"
- (256) De la banda sonora del film. El texto del guión, con la excepción mas arriba indicada se incluye en las págs. 75 y 76
- (257) Film Ideal nº 36 pag. 14 op.cit.
- (258) Nuestro Cine nº 29 pag. 36. op.cit.
- (259) El cine español en el banquillo pag. 61. op.cit.
- (260) Ibid. pag. 62

Sonatas

- (261) Las otras películas que concurrieron fueron: la alemana Delden de Fanz Peter Wirth, la yugoeslavo-italiana Cesta Duga Godina Dano de Giuseppe de Santis, la italiana I soliti ignoti (Rufufu) de Mario Monicelli y la francesa Mon oncle (Mi tío) de Jacques Tati.
El Oscar fué concedido a Mi tío.
- (262) Film Ideal nº 36 Octubre de 1959 pag. 15
- (263) Nuestro Cine nº 29 pág. 36 op.cit.
- (264) Film Ideal nº 36 pág. 14 op.cit.
- (265) Sobre las diferencias entre estas dos versiones, vease Gonzalo Torrente Ballester 'Las dos versiones de la "niña Chole"' en Arriba 26 de febrero de 1942.
- (266) En clara copia del final de Le rideau cramoisi de Barbey D'aurevilly.
- (267) Film Ideal nº 36 pág. 14 op.cit.
- (268) Cinema Universitario nº11 Marzo de 1960 pag. 63
- (269) Esquemas de películas nº 131 Ediciones Film Ideal. Madrid.
- (270) Nuestro Cine nº1 julio de 1961 Madrid, pag. 11
- (271) Film Ideal nº 36 pag 15 y 17 op.cit. El subrayado es mio
- (272) Crítica de Sonatas en Ya 13 de octubre de 1959
- (273) Film Ideal nº 126 15.VIII.1963 pag 486. Madrid.

CAPITULO VI

6.1. A las cinco de la tarde

6.1.1. Sipnosis1) Tablado Flamenco

Viernes por la noche en un local semivacio. Hay turistas y una mujer, llamada María que está acompañada por un - hombre viejo y bebido.

En una mesa del fondo Juan Reyes, mira a su mujer y discute con el camarero porque dice que le apunte la copa a su cuenta.

Se cierra el local, María y su acompañante salen, siendo Juan el último que abandona el local.

La conversación de los dos camareros nos informa que Juan fué un gran torero hasta la cornada de Barcelona.

2) Alrededores Tablado Flamenco

Juan se cruza con unos flamencos que comentan la corrida del domingo y le preguntan a Juan que cuando va a torear. Este responde que pronto.

3) Apartamento de María

Es un apartamento lleno de fotografías con recuerdos de Juan cuando era torero, e incluso cuando vivía en el campo, Juan acaba de levantarse. Mientras se arregla y contempla las fotos, llega María.

Hablan de volver a torear en América. Irá a ver a Manolo Marcos su antiguo apoderado.

María no le cree, porque ya ha oído muchas veces la misma historia y nunca se resolvió nada.

4) Plaza de toros

Están desencajonando la corrida. Entre los asistentes se encuentra Juan que intenta aproximarse a Marcos. Un secretario trata de impedirselo, pero Juan insiste. Marcos le responde con frialdad que está ocupado.

Ante la insistencia de Juan, le dice que está acabado y que encima le dejó en ridículo ante la profesión.

5) Estudios de TV

El locutor entrevista al espada José Alvarez y al apoderado Manolo Marcos. Queda claro que el que decide todo es Marcos.

6) Colmado taurino

Un grupo de aficionados, entre ellos Juan, están siguiendo la entrevista televisada. Algunos parroquianos pagan unas copas a Juan, pero le humillan y se rien de él. El único que parece tratarle con deferencia es un empleado del bar llamado Rafael, aficionado a los toros y que ha pedido la ayuda de Juan para empezar a torear.

Juan acaba pidiendo dinero a Rafael.

7) Coche de Marcos

Marcos prepara con un agente, el lanzamiento publicitario de José Alvarez, de cara a la temporada americana.

José, que va en el coche pide que se detengan y se baja.

Marcos comenta que va a buscar a su mujer, como siempre que viene a Madrid.

8) Calle con taberna

José, de vuelta a su barrio, se encuentra con un amigo de su infancia, Paco, que trabaja en el matadero. Le pregunta por su mujer, Gabriela.

Se nota una gran tirantez, debajo de la aparente amabilidad. José le ofrece una entrada para los toros que rechaza Paco.

9) Patio de vecindad y casa de Gabriela

José, trata de ver a su mujer. No está. Le deja el recado a la portera.

10) Tablado flamenco

En una mesa José Alvarez y Marcos. La tensión entre ellos es visible. Hablan de Gabriela.

Entra Juan, que esta vez tiene dinero.

Ve a Marcos y se dirige a su mesa. María -que también está en el local- está a punto de levantarse para impedirlo.

Marcos le invita a sentarse. Juan le dice que no, que quiere trabajo. Marcos le responde que no hay trabajo para él. Juan descarga su ira con José que le golpea. Juan con una botella, está dispuesto a devolver el golpe, pero varios camareros se llevan a Juan.

11) Exterior tablado flamenco

Llega un coche de la policía que se lleva a Juan.

12) Tablado flamenco

María intenta convencer a José para que ayude a Juan. Está desesperado y es capaz de cualquier locura.

José vuelve a la mesa y pide a Marcos las llaves del coche. Marcos reticente, se las da.

13) Matadero, interior

Alguien avisa a Paco que preguntan por él.

14) Matadero exterior

Paco se sorprende de ver a José.

Se produce la reconciliación entre los dos antiguos amigos, que antaño trabajaran juntos en el matadero. José pide a Paco que le diga a Gabriela que necesita verla.

15) Matadero interior

Diversos planos del funcionamiento del matadero.

16) Dormitorio hotel

José se despierta sobresaltado y sudoroso.

El mozo de estoques está preparando el traje de luces para la corrida.

17) Living hotel

Marcos reprocha a José la escena de la noche anterior.

José dice que tiene miedo. Marcos le advierte que no lo diga nunca.

El momento malo, según José, es antes de la corrida, en el hotel. En la plaza ya ha pasado todo.

José le pregunta si Juan Reyes empezó como él, a sentir - miedo. Marcos responde que no, que fué de golpe.

18) Dormitorio hotel

José ordena sus cosas. El mozo de estoques se va.

19) Cuarto de baño hotel

José ante el espejo, le tiemblan las manos.

20) Living hotel

Marcos está pensativo. Apura su copa.

21) Salón hotel

Llega Gabriela al hotel. Marcos, miente a Gabriela, diciendo que José no está y que le espere abajo. No logra conseguir que la mujer desista: quiere ver a José.

22) Living hotel

Marcos iba a decir algo a José, pero se arrepiente.

23) Calabozos y pasillos Comisaría

Un policía le dice a Juan Reyes que en lugar de los cabarets donde hay que hacerse el valiente es con los toros.

24) Calle Comisaría

Juan, al que acaban de soltar, pasea por las calles.

25) Living hotel

Preparación entre Marcos y José del desarrollo de la jornada. José dice que quiere estar solo, Marcos le recuerda que se debe a su público y que tiene que dejarse ver.

Suena el teléfono: es Gabriela, José dice que suba.

26) Salón y pasillo hotel

José espera a Gabriela a la puerta del ascensor.

Entran juntos en la habitación.

José da orden de que no entre nadie.

27) Living hotel

Gabriela dice que venía a decirle que todos en el barrio le despreciaban y que no quiere su dinero.

José está conmovido, se abrazan.

28) Colmado taurino

A Juan, un bromista le invita a una copa. Se la bebe de un trago, pero no le sienta bien. Va hacia el lavabo. Rafael, el camarero trata de ayudarle.

29) Lavabo y trastienda de Colmado taurino

Tras interesarse por su estado, Rafael le dice que coma algo con él.

Cuando habla de como será su vida, tras haber triunfado, Juan corta violentamente a Rafael y le dice que todo es - mentira, que no se mueva del bar. Ha roto un vaso y se ha cortado, Rafael le venda y Juan dice que no le haga caso, que ha tenido un mal día.

30) Corrales plaza de toros

Se está haciendo el sorteo de los lotes. Allí está Marcos.

31) Dormitorio H0tel

Gabriela y José se han reconciliado.

32) Salón y hall del hotel

Cocktail preparado por Manolo Marcos para los periodistas y los amigos. Marcos reparte sobres. Uno de sus hombres, viene a decir a Marcos que Gabriela está arriba con José. A partir de ese momento, Marcos dice a todos que José no puede bajar y pide disculpas en su nombre.

33) Ascensor y pasillo hotel

Marcos furioso, pregunta quien dejó entrar a Gabriela. El mozo responde que fué José.

34) Dormitorio hotel

Tras hacer el amor, José y Gabriela hablan de un futuro en común. Lllaman a la puerta. José se levanta, se pone una ba_{ta} y se dispone a abrir.

35) Living del hotel

José abre a Marcos. Discuten. José dice que necesita a Marcos.

Aparece Gabriela. Marcos pregunta a José que si está dispuesto a seguir el programa de corridas previstas y marchar a América. José dice que hay que pensarlo con calma. Estalla una disputa entre Marcos y Gabriela. José les dice a los dos que se callen, que necesita un poco de paz.

36) Dormitorio del hotel

El mozo viste a José para la corrida.

37) Plaza de toros

La plaza de toros preparada para la lidia.

Los toros en los chiqueros.

38) Living del hotel

Al abrir Marcos la ventana, se apapa una lamparilla y Gabriela se inquieta. Marcos cierra la ventana y la enciende de nuevo.

Marcos pide a Gabriela que les deje solos un momento porque tiene que hablar con José para despedirse. Gabriela no acepta.

39) Dormitorio hotel

Marcos entra y pregunta a José como se encuentra. La respuesta del torero, diciendo que bien, es desmentida por su rostro.

40) Apartamento de María

Juan se despide de María. La mujer presiente algo oscuramente pero es tranquilizada por su marido. Juan coge un cuchillo del cajón, sin que su esposa lo advierta. Es el cuchillo de cocina que robara en el colmado taurino.

41) Plaza de toros

Se abren las puertas y entra la gente. Rafael ocupa su lo calidad.

42) Dormitorio del hotel

José casi vestido, se mira al espejo.

43) Living del hotel

José entra demudado. Gabriela se asusta. Marcos dice que es lo que trataba de evitar. Dice a la mujer que o se va ella o será él quien abandone la habitación. Esta vez, ante la amenaza de Marcos la mujer cede.

44) Pasillo hotel

La gente se agolpa en los pasillos, esperando la salida de José.

45) Living hotel

José pide a Marcos que le ayude pero este le dice que ya no hay nada que hacer. Le dice que no irá a la Plaza y - que se la juegue siempre que toree, hasta que se retire.

46) Pasillo del hotel

Gabriela, inquieta decide entrar a ver a José, sin que los hombres de Marcos puedan impedirselo.

47) Antesala de habitación del hotel

Gabriela se cruza con José, pero este pasa entre la gente, sin verla.

48) Living hotel

Gabriela se encuentra con Marcos. Este se marcha.

49) Salón hotel

Marcos dice al agente que irá más tarde a la plaza. Que a José le ha dicho que no irá para que se sienta solo.

50) Puerta del hotel

José se dispone a ir a la Plaza. En el camino hasta el coche, todo son felicitaciones, palmadas y autógrafos.

51) Hall del hotel

Juan entra en el hotel y pregunta por la habitación de Marcos.

52) Plaza de toros

Diversos aspectos de la Plaza cuando solo quedan unos mi-

nutos para que empiece la corrida.

53) Ascensor del hotel

Juan sube al piso de Marcos. Habitación 203.

54) Salón del Hotel

Juan pide socorro a Marcos y este se lo niega.

Juan acuchilla repetidamente a Marcos, que pide socorro a Gabriela.

55) Living Hotel

Gabriela pendiente de la corrida que va a comenzar en la televisión, no oye los gritos de Marcos. La voz del locutor de televisión -Matías Prats- es más fuerte.

56) Salón Hotel

Marcos hace esfuerzos desesperados para no morir. Finalmente se desploma.

57) Living Hotel

Comienza la corrida. Sobre el rostro inquieto de José, que hace el paseillo, se sobreimpresiona la palabra FIN.

6.1.2. Gestación

Ya nos hemos referido a que el fracaso comercial de Sonatas impidió que Bardem siguiera por el camino del cine historicista de gran presupuesto.

Como sus contactos con las multinacionales no llevaron a ninguna película en concreto, Bardem decide hacer un cine "inmediato, directo, sin nada entre líneas, algo que sirva para desmitificar las cosas". Comienza a preparar Young Sánchez, sobre el relato homónimo de Ignacio Aldecoa. Pero una circunstancia curiosa, viene a echar por tierra el proyecto.

"Cuando estaba pensando en hacer Young Sánchez me entero de que Luchino está rodando Rocco y sus hermanos. Entonces dije: 'Que la haga cualquiera menos yo, porque si ya la gente está harta de decir que copio a uno y a otro, y ahora me meto con Visconti...' (274)

Algo mas explícito, pero en el mismo sentido se expresó años más tarde:

"Yo quería haber hecho Young Sánchez. Me puse en contacto con Aldecoa. Me parecía una historia interesante y que se podía extrapolar.

Cuando estábamos a punto de hacerla, llegó la noticia de que Visconti estaba rodando, Rocco y sus hermanos y que también trataba del mundo del boxeo.

Con el sambenito de plagiarlo que me habían colocado, y con mi declaración de inspiración que había hecho yo, de que Sonatas se inspiraba en Senso, si hacía una película de boxeo, era de lo -

único que iban a hablar, por lo que decidí abandonar el proyecto. (275)

Se trata del único caso que conozco en que el sólo dato de la existencia de un film que se desconoce, pero que trata de un tema parecido conduce al abandono del proyecto, por miedo a ser acusado de plagio.

Es sorprendente, en este sentido, la evolución de Bardem. En sus comienzos, no sólo no ocultaba, sino que era él mismo, quien especificaba qué películas le servían de base. El tema adquiere extraordinaria importancia a mi juicio en Muerte de un ciclista y La Venganza que son dos películas plagiadas, y además no confesadas, mientras que en Cómicos apenas hay un punto de partida y una idea de base común, y en Calle Mayor y en Sonatas la inspiración es más clara, pero Bardem sigue derroteros muy diferentes. Lo curioso de esta historia es la mella que la acusación de plagio había hecho en Bardem, ya que la nueva posibilidad de esta acusación ¡respecto a un film del que lo ignora todo! es suficiente para echar abajo un proyecto.

Hay que reconocer aquí, sobre todo, la hue-
lla de las acusaciones de Truffaut:

"Ha sido por necesidad por lo que Bardem se ha -
convertido en un plagio profesional a falta de
poder inventar cualquier cosa personal.

Así resulta que Muerte de un ciclista repite con
cienzudamente el guión, los diálogos, la música,
la fotografía, el encuadre y los movimientos de
Crónica de un amor" (276)

que en su momento apenas le había preocupado, pero que en la -
actualidad, al haberle retirado su confianza la crítica de iz-
quierdas -sobre todo con Sonatas ya que una pequeña parte si -
guió defendiendo La Venganza- adquirirían una extraordinaria im-
portancia. Además Bardem es un realizador que necesita sentir-
se apoyado, apreciado y estaba ahora en el momento más bajo de

estimación crítica de su cine.

Los excesivos elogios precedentes ahora se volvieron contra él, porque endurecían los ataques, al aumentar la decepción que sus últimas películas producían. Sus defensores se encontraban sin argumentos, y sus detractores cargaban la suerte, recordando que ellos ya habían previsto con anterioridad lo que iba a ocurrir.

Bardem se encontraba desorientado, y esto le lleva a replegarse sobre sí mismo. Trata de llevar las cosas a un terreno en el que se sienta seguro, intenta, en cierto modo volver a partir de cero.

No es casual que sea con un film en blanco y negro, de limitado presupuesto y el primero en muchos años - que no tiene estrellas internacionales. Su nacimiento se produjo así:

"Recordé entonces un guión que había escrito hace tiempo, que se llamaba La fiera y que iba a protagonizar Luis Miguel. Entonces se estrenó La cornada y lo ví todo muy claro: me interesaba la historia del torero y explorar el mundo de los toros, que era una forma de situar el problema de la explotación del hombre por el hombre. Trataba de desmitificar la fiesta" (277)

Podemos por tanto decir que situando su historia en el mundo de los toros, Bardem trata de hablar de la lucha clases, de la explotación del hombre por el hombre, en términos marxistas, de lo que permite la existencia y el desarrollo del capitalismo. Una vuelta igualmente a los principios ideológicos más elementales. No conozco el guión de La Fiera, por lo que únicamente tomaré como punto de referencia la obra de Sartre.

6.1.3. Diferencias entre obra teatral y película

El propio Sastre afirmaba que no estamos ante una adaptación de su obra:

"Creo que no es posible considerar el film A las cinco de la tarde como una adaptación cinematográfica - de mi drama La cornada. Es, diríamos, otra cosa, por más que el tema (la explotación del hombre por el - hombre), la línea de algunos personajes, y una parte del diálogo, sean idénticos en una y otra obras.

De un modo gráfico diría que La cornada es un drama de Alfonso Sastre y A las cinco de la tarde un film de Juan Antonio Bardem, en el que yo he sido uno de sus colaboradores." (278)

Para empezar, Sastre concibió su drama desde unos presupuestos no realistas, que le llevaron a sustituir el sonido de los clarines por agudos pitidos, y los alaridos de la multitud por unos chillidos mecánicos.

El carácter simbólico de esta obra, hacía que el torero muriera, no por la cornada del toro, sino por la que re - presentan la explotación y el miedo.

La obra de Bardem -que también en un sentido se quiere simbólica- fotografía un mundo real, el del toreo, lo que arrastra una crítica del medio taurino, que el realizador pretende extrapolar a una sociedad asentada sobre la explotación del hombre por el hombre.

Pero además de esta sustancial modificación de enfoque, existen otra serie de diferencias entre película y drama, en las que conviene detenerse minuciosamente.

La cornada (279) parte de un torero que ingresa en la enfermería, herido por asta de toro, en una tarde en que es el único matador del cartal, debiendo dar cuenta de seis toros. En la enfermería muere, pero no de la cornada, sino de un navajazo en el vientre.

A las cinco de la tarde pretende sin embargo conseguir la universalidad a través de lo cotidiano.

José Alvarez -apellido mucho más frecuente, mucho más "Juan Español" que el Alba de la obra de Sastre- va a torear una corrida cualquiera, en la que él matará dos toros, como sus compañeros Antonio Ordoñez y Luis Miguel Dominguín.

Quizá la única excepcionalidad existente sea el hecho de torear en Madrid y con un cartel de figuras consagradas, pero el drama no viene a causa de circunstancias externas, sino de las circunstancias internas del propio diestro.

El personaje de Rafael Pastor se ha modificado completamente. En la obra de Sastre se trata del sobresaliente de José Alba, que triunfa tras la muerte de éste. En la película de Bardem, es el camarero del bar, el único que trata con deferencia a Juan, y que intenta por todos los medios convertirse en torero.

El personaje de Juan Reyes, no existe en absoluto en La cornada. Quizá podría entenderse como una ampliación del personaje de Platero, que es absolutamente episódico en la obra. En el film es prácticamente el personaje principal, y Bardem le ha puesto el nombre de todos sus protagonistas, Juan, siendo su apellido un poco menos frecuente que el de anteriores films: Reyes.

Ello ha arrastrado igualmente el cambio de nombre del apoderado que de llamarse Juan Marcos, ha pasado a Manolo Marcos.

Es importante también el cambio efectuado en la profesión de José Alvarez.

En La cornada se trata de un estudiante de medicina. Sin embargo en A las cinco de la tarde es empleado de un matadero, un proletario, en lugar de un burgués.

Finalmente el desenlace es distinto. Mientras en La cornada José Alba se clava el cuchillo, obsesionado - por su miedo, en el film de Bardem será Juan el que hunda el cuchillo en el cuerpo de Manolo Marcos.

6.1.4. Estructura temporal

En esta ocasión, y contrariamente a lo dicho, en numerosas ocasiones para otros film de Bardem, la película está perfectamente definida temporalmente. Toda la acción se desarrolla entre la madrugada del sábado y la media tarde del domingo. El guión (280) es tan preciso a la hora de situar los diferentes momentos en que está situada la acción, que podemos precisar incluso, que el film comienza a las 5 de la mañana del sábado, para concluir a las cinco de la tarde del domingo. Todo transcurre en 36 horas exactamente.

Quizá la fama de sencilla que posee esta película se deba a que está concebida linealmente y transcurre durante 36 horas únicamente. Es muy posible que esa vuelta hacia el cine directo, inmediato, a que Bardem, se refería, haya tenido mucho que ver a la hora de escoger una narración lineal, en la que la máxima complejidad la supone el montaje paralelo.

6.1.5. Significado del film

Es el propio Bardem, el que se refirió así al film:

"Las cinco de la tarde, en España, es la hora de la corrida, la hora en que, a pleno sol, van a enfrentarse - el hombre y el toro. Pero yo no quiero mostrar en mi film este instante solemne. Lo que quiero mostrar es el reverso del decorado, todo lo que gravita alrededor de este mundo de la tauromaquia. No el lado glorioso. Para muchos españoles, convertirse en torero es uno de los pocos medios de escapar a la miseria, de convertirse en alguien, de afirmar su identidad. ¡Pero que pocos lo consiguen! En este terreno, como en todos los demás, hay tráfico, compromisos, acuerdos. Allí, como en los demás sitios, el dinero juega su papel y al lado de los grandes, existe, si así puede llamarse el lumpen-proletariado de la Tauromaquia." (281)

Efectivamente, aquí los toros van a ser el equivalente de los concursos en Esa pareja feliz de la lotería en Felices Pascuas, o incluso del empresario capitalista en Cómicos una forma de desclasarse, una manera individual de abandonar el proletariado y la miseria y por tanto para Bardem, un camino equivocado.

Como el realizador es todo menos sutil, podemos encontrar una escena que es absolutamente evidente a este respecto, y que enfrenta a José Alvarez, el antiguo empleado del matadero, hoy torero famoso, con Paco, su amigo y compañero de trabajo. Este es el diálogo que se escucha en la escena:

"José: ¿No has pensado alguna vez en dejar esto, en librarte de la miseria...?

Paco: (que no oye por los chillidos de los animales que están degollando)

¿Cómo?

José: Escapar.

Paco: Escapar... ¿Cómo tu lo has hecho? Para tí si ha sido una solución, pero no es eso lo que necesitamos.

Paco: Para mí no se trata de salir de aquí... Se trata de vivir mejor, aunque sea aquí. No sé si lo comprendes. Esto es un oficio y se hace algo útil y a mi me gusta... ha llegado a gustarme." (282)

Quiero llamar la atención sobre el hecho de que mientras José plantea su problema individual, como salir personalmente de la miseria, el personaje de Paco, -juntamente con Gabriela, en determinadas ocasiones- supone la encarnación del -proletariado y de ahí que hable en plural. "No es eso lo que necesitamos". Tras esa referencia al conjunto, Paco, investido de la representación colectiva, puede volver a hablar en singular.

En el sentido más general, el film, como ya hemos indicado trata de la explotación del hombre por el hombre en el mundo capitalista. El explotador es Manolo Marcos, es decir el apoderado y los explotados los toreros, en el film José, pero también aunque su relación se refiera al pasado, Juan.

La historia del film, narraría la toma de conciencia de José, su enfrentamiento con Marcos, y concluiría -raramente se puede hablar de pesimismo en los desenlaces de los films de Bardem, ya que siempre la toma de conciencia supone una con-quista positiva mayor que la situación más o menos difícil en que se encuentren los personajes (283)- con la muerte del explotador, a manos del explotado, desenlace que habría que calificar de optimista por más que se suponga que Juan será encarcelado.

6.1.6. Personajes desdoblados

Es frecuente, tanto en el teatro como en el cine, cuando se trata de contar una historia que se desarrolle a lo largo de muchos años, utilizar un método consistente en desdoblar un mismo personaje en otros varios, que encarnan diferentes etapas o períodos de su vida.

Quizá dentro del cine europeo, el realizador que más ha utilizado este procedimiento de concentración dramática haya sido Bergman, y muy especialmente en films como Noche de circo, Sueños, Sonrisas de una noche de verano, Fresas salvajes y Una lección de amor.

En el film de Bardem, Rafael, el camarero, José, el torero y Juan, el ex-torero, pretenden ser el mismo personaje en diferentes instantes de su vida, son tres encarnaciones, separadas en el tiempo, de un mismo personaje: Juan.

Rafael es el vivo retrato de Juan, cuyos orígenes proletarios el film se encarga de subrayar, -la nostalgia del campo, la vuelta al pueblo- enamorado del toro, y dispuesto a todo con tal de poder salir de la taberna y conseguir torear. José es Juan unos años antes, cuando era un torero famoso, antes de la cornada de Barcelona, antes de su desmoronamiento.

La demostración de que el camino seguido por José, no es válido ni para una clase, ni siquiera para un individuo, nos lo prueba la existencia de Juan, y la seguridad de que en el transcurso de pocos años, José se habrá convertido en un nuevo Juan.

Como consecuencia de este planteamiento, Gabriela se convertirá en otra María, al cabo de unos años.

Ya hemos hecho referencia a que Gabriela también representaba de alguna manera al proletariado. Si Paco es la contra figura de José, Gabriela viene a ser el complemento de Paco. No es accidental que José hable de Gabriela siempre que se encuentra a Paco, ni que el torero se haya separado de su mujer, de igual modo que ha abandonado su barrio y sus orígenes proletarios.

En estas condiciones, el enfrentamiento más importante habría de llevarse a cabo entre Marcos y Paco, pero como no hay nada en la historia que pueda justificar ese encuentro, el enfrentamiento se produce con Gabriela.

En realidad en el film Gabriela y Marcos se disputan a José. Gabriela para vivir con él, y Marcos para explotarle. Naturalmente, Marcos se opone desde el principio a que José vea a Gabriela, desde el comienzo la odia y trata de destruirla por todos los medios. El momento culminante del enfrentamiento tiene lugar en la escena 35:

"Marcos: Así no se puede trabajar... No merece la pena...

Yo no he montado una organización para recoger las migajas... Yo voy por todo. Si no te interesa estoy de acuerdo en romper nuestro contrato.

José: Pero ¿qué es lo que quieres?

Marcos: Nada. Si no puedo trabajar, irme.

Gabriela: Yo te diré lo que quiere...

Lo quiere todo... Quiere que tu seas suyo... ¡Sí, es eso, suene como suene; ¡Te quiere como una mujer, más que una mujer, porque no puede ni pensar que alguien participe en tu vida; ¡Por eso nos separó la otra vez; ¡Se contentó con ello; ¡Pero me mataría, si pudiera, a mí; ¡Ahogaría a nuestros hijos si los tuvieramos; ¡Porque sabe que todo esto - le roba algo de lo que él necesita para echarlo al ruedo, a pelearse con los toros; ¡Lo demás no le importa; ¡Tu muerte, ...o mi miseria... nuestra desgracia!...

Marcos: ¡Dí a tu mujer que se calle! ¡Díselo! (284)

El problema es que no queda bien explicado -desde el punto de vista cinematográfico, que no ideológico- las razones de esa terrible y total dependencia de José, respecto a Marcos. Resulta ilógico que rechace a Gabriela su mujer, y necesite desesperadamente a Marcos. Una vez más, las intenciones de Bardem han podido más que el desarrollo lógico de la película.

6.1.7. Influencias y referencias

Resultaría muy extraño un film de Bardem que no surja de algún modo de otro material preexistente a veces literario, y generalmente cinematográfico. Toda la crítica, al hablar de los films de Bardem, trata de buscar inicialmente la película de que deriva.

Esta situación de hecho era tan generalizada, que los máximos defensores de Bardem, se aprestaban a adelantarse a sus contrincantes y compañeros y el propio Oms (285) señala la influencia de Torero de Carlos Velo, y de Rocco y sus hermanos en el film de Bardem. Es indiscutible que estas referencias pueden ser validas, que efectivamente podemos encontrar en A las cinco de la tarde reminiscencias del film de Velo y del de Visconti, pero también es cierto una vez más, que cada uno de ellas sigue un camino diferente. Torero trata de analizar la angustia, el miedo de un torero, explicando las razones de ese miedo, mientras que el miedo de José, es un dato más en el film, insuficientemente explicado por añadidura, y que trata de servir al propósito general del film. Luego las concomitancias, efectivamente existentes, son apenas relevantes.

Con el film de Visconti, por el contrario, puede existir identidad en el sentido general de ambos films, pero los caminos seguidos por los dos realizadores para hacer presente la explotación del hombre por el - hombre en la sociedad actual son completamente diferentes. A la desmesura y el barroquismo del aristócrata italiano, - opone el realizador español un film frío y distante, minuciosamente calculado, pero carente de vida, razón por la cual, la película pasó sin pena ni gloria, en España y en Europa, hecho que desconcertó notablemente a Bardem, acostumbrado a que se alabasen o denigrasen sus films, pero que difícilmente soportaba la indiferencia, puesto que era señal inequívoca de la escasa relevancia de su obra.

Al plantear el tema de las influencias, hay que hacer constar que originariamente los títulos de crédito se iban a desarrollar sobre el cuadro de Goya, en que Sa turno devora a sus hijos, en una especie de premonición - quizá de resúmen- de lo que pretende ser el film, pero finalmente los rótulos se superponen al perfil de José vestido de torero.

La referencia literaria es Lorca, y el propio título A las cinco de la tarde, primera estrofa del poema Llanto por Ignacio Sánchez Mejía así lo atestigua. Pero de este tema hablaremos extensamente algo más adelante.

6.1.8. Lectura política

Como no podía menos de ocurrir cuando se había elegido el camino ideológico-político, para señalar la importancia del cine de Bardem, se exageró notablemente - la interpretación política de las películas del realizador - comunista. Lo cierto es que únicamente Muerte de un ciclista admite una interpretación política directa, y aún en este caso, -como ya hemos visto- también se exageró notablemente. Tras ese ataque frontal al régimen político español, la censura vigiló muy estrechamente la producción de Bardem, como lo prueba sus problemas con Calle Mayor y La Venganza, lo que obligaba a que los planteamientos no fueron nunca frontales. Por eso considero que Oms se equivoca cuando afirma que José Álvarez representa la pérdida de la conciencia de clase de - los falangistas, cuya alianza con el capitalismo es el signo de una España que está a punto de perecer, pero afirmo que es un delirio de interpretación lo que escribe a continuación:

"Como no ver en Juan, herido en Barcelona, el símbolo de la izquierda española que se creía muerta, después de la caída de la capital catalana al comienzo de 1939. La cornada que marca el cuello de Juan ¿no es el signo de un degüello? Así, el antiguo torero es la imagen de un lumpen-proletariado, desesperado y nihilista, capaz sin embargo de un último sobresalto vengador" (286)

Deslizándose por la pendiente de una interpretación totalmente carente de fundamento, Oms cree ver que la venganza de Juan Reyes se lleva a cabo en tres movimientos, que a su vez se corresponden con los tercios reglamentarios de una corrida de toros.

El tercio de capa, en que el diestro tantea el terreno, tendría su equivalente en la petición de trabajo a Marcos por parte de Juan.

El de banderillas, cuando Juan ataca al empresario Manolo Marcos, por la noche, en el cabaret.

En cuanto a la estocada se correspondería con la cuchillada que Juan, en la habitación del hotel, asesta al capitalista y explotador empresario.

Creo que la reproducción de esta opinión, me excusa de rebatirla, pues denota tan claramente su falsedad, como la ignorancia del francés sobre el ritual de la corrida, pero quizá convenga añadir que el combate fundamental del film no enfrenta a Juan con Marcos, sino a José con Marcos. La escena 35 es la vital en este sentido y el guión que es extraordinariamente explícito, dice textualmente:

"Ahí está Marcos. Ha empezado la batalla. Una batalla desigual, terrible. José se da cuenta. Se angustia" (287)

Pero será en la 45 donde culminará el enfrentamiento. Aquí el guión vuelve a ser claro. Dentro de esa escena existen las siguientes acotaciones de Bardem que cito a continuación:

"Sí, algo se prepara. Algo en lo que hay una araña y su víctima" (288)

"Entonces, baja la cabeza, como resignado a algo. Dice, humilde, como ofreciendo el cuello al hacha del verdugo" (289)

"Silencio: ha llegado el momento de cargar la suerte. El festín de Saturno (290)." (291)

6.1.9. Montaje intelectual

Bardem ha abandonado ya el uso sistemático del encadenado verbal, para pasar de una secuencia a otra. Pero sigue utilizándolo en determinadas ocasiones.

Creo que después del análisis pormenorizado que he hecho de este recurso no tiene mucho sentido - que enumere aquí las dos o tres veces que en A las cinco de la tarde se recurre a este sistema. Pero sí me gustaría señalar que Bardem aquí avanza en una ocasión por un camino ya esbozado en Cómicos cuando los aplausos que se oían en la banda sonora, aunque se suponía que correspondían a la representación, al ir sobre el portazo de Ana al representante, se convertían en un refrendo del comportamiento de la joven. Aquí se utiliza el mismo procedimiento, pero reviste mayor trascendencia por el momento que Bardem elige para su inclusión: cuando Marcos se desploma apuñalado por Juan, resuena una extraña salva de aplausos. Mas tarde, sabemos que es el sonido que sale del aparato de televisión, que transmite la corrida, y corresponde al momento en que el público saluda con una ovación la aparición de las cuadrillas en el ruedo, pero al escucharse en el film, sobre la imagen del empresario agonizante, significa un aplauso inequívoco del realizador al proceder de Juan.

6.1.10. Un interesante experimento

Al hablar de la influencia de Lorca en el film, señalabamos que el título estaba extraído de la primera estrofa de su Llanto por Ignacio Sanchez Mejía. Pero no acaba ahí la incidencia del poema lorquiano en el film.

Las secuencias 36 y 37 son un intento de trasladar un fragmento del poema a la pantalla, una tentativa de encontrar un equivalente cinematográfico a los versos del poeta.

Más concretamente Bardem trata de trasladar a la pantalla los versos 3, 5, 25, 33, 35, 37, 39 y 45 de la primera parte del poema, titulada La cogida y la muerte precisamente aquella cuyos versos pares repiten incesantemente "a las cinco de la tarde".

Creo que el experimento dista de estar logrado, pero me parece justo, señalar el intento, ambicioso y arriesgado, afrontado por Bardem, y subrayar su interés por mas que sus logros sean sólo parciales.

6.1.11. UNINCI y Viridiana

Ya hemos hecho referencia a la incidencia que la prohibición de la película de Buñuel tuvo sobre su productora, y como el gobierno español, prohibió sistemáticamente cualquier proyecto presentado por UNINCI, con el nada -disimulado objetivo de "castigar" a la casa productora.

Esta venganza administrativa, alcanzó también a Bardem, presidente de UNINCI cuyos sucesivos proyectos fueron todos rechazados -se presentara o no bajo las siglas de su productora- hasta el extremo de que tuvo que viajar a Buenos Aires para dirigir Los inocentes, ya que se había prohibido su filmación en suelo español.

6.2. Los Inocentes (1.962)6.2.1. Sipnosis

La acción está situada en Marzo, en la Ciudad de Mar de Plata, la ciudad de verano más famosa de Argentina. En una tarde lluviosa, en la carretera que bordea la costa, se ha producido un accidente de automóvil. Los dos ocupantes del vehículo, un hombre y una mujer, han muerto.

La policía le ha hecho llamar a Bruno Sartori para que identifique los cadáveres. Bruno reconoce el cadáver de su esposa Isabel, pero ignora el nombre del propietario y conductor del vehículo.

En realidad se trata de Felipe Errazkin, uno de los más importantes financieros argentinos, del que dependían 17 bancos y 45 industrias.

Las dos familias, la Errazkin, y la Sartori, se reúnen por separado para decidir el modo más adecuado de afrontar la situación. La primera es una familia enormemente rica y poderosa, y la segunda, una familia de clase media baja, siendo Bruno empleado de banca.

Bruno se encuentra extraordinariamente preocupado por los 10.000 pesos que encontró en el bolso de Isabel. Piensa que ese podría ser el dinero que su mujer recibía del financiero por ser su amante. ¿Pero y si había subido casualmente al coche? Está dispuesto a saber la verdad, y decidido a llegar hasta donde haga falta. Decide entregar el dinero que

le quema entre las manos- a su hermana, y comienza la investigación.

Poco después el administrador de los Errazkin se entrevistó con Bruno. Su misión consiste en hacerle entrega de un cheque por 100.000 pesos, que según afirma corresponde - a la póliza del seguro del coche, para terceras personas, en - caso de accidente.

Bruno se decide por fin a ir a casa de los Errazkin. Allí conoce a Elena, la hija menor del muerto. Una corriente de simpatía mutua, se establece entre los dos, sobre todo por la actitud de Bruno, dedicado a devolver el cheque. - Dice, desafiante, que no está dispuesto a que le compren para - asegurarse su silencio. Está dispuesto a lo que haga falta para averiguar si su esposa y el padre de Elena, eran ó no amantes. La postura de Bruno, causa honda impresión en Elena, que afirma comprenderle.

Los chóferes, que aguardan a la puerta de la casa, comentan la suerte de Bruno, que podrá sacar provecho de la situación.

La noticia de lo ocurrido, ha ido pasando de boca en boca, en el banco donde Bruno presta sus servicios. - Los amigos del muchacho, están desconcertados, no saben como - tratarle, y si resulta ó no correcto darle el pésame.

Bruno comienza a investigar. Va al colegio - donde trabajaba Isabel, y allí averigua que los 10.000 pesos - corresponden al sueldo de los tres últimos meses de Isabel. -- Una conversación con una amiga, le confirma que su mujer no - era feliz en su matrimonio.

A la salida del colegio, se encuentra de nuevo con Elena. La simpatía entre los dos aumenta, y Bruno afirma, convencido, que los Errazquin se van a acordar de él.

Las investigaciones le conducen a un chalet, - donde se veía con su mujer, caso de que fueran amantes. Pero - para poder tener la certeza, es preciso entrar en el edificio, lo que supone hacerse con las llaves.

Cuando entra en la casa, encuentra las cuentas de un collar roto, sobre la mesilla del dormitorio. Es la prueba evidente de la infidelidad de Isabel.

En la siguiente oportunidad, Elena y Bruno se han citado en un hotel. Suben juntos a la habitación y Bruno besa a Elena.

La muchacha encuentra cada vez más opresivo, - el mundo de la alta burguesía en que se mueve. En el curso de una fiesta en su casa, Elena no puede soportarlo más y corre a llamar a Bruno. La cita en esta ocasión es en los soportales.

La situación de Bruno en el Banco, se va haciendo cada vez más incómoda. Se ha extendido por todos los sitios el rumor de que es un protegido de los Errazquin, y hasta sus amigos comienzan a sentirse molestos.

En el transcurso de una de sus citas, la pareja se encuentra con unos amigos de Elena. En la conversación - que sigue, Bruno se siente desplazado, no se encuentra en su ambiente, y soporta la humillación de no saber quien es Rimbaud.

El tío Ignacio, que se ha hecho cargo de los - asuntos de la familia, tras la muerte de su hermano Félix, está dispuesto a acabar con las relaciones de Bruno con su sobrina. Propone al muchacho un trato: él dejará a Elena, y a cambio será nombrado gerente de un banco de los Errazquin en una provincia lejana. Bruno no acepta.

Bruno asiste a la concención anual que todos los años, organiza la firma Errazquin, con la presencia de sus empleados. Ante las propuestas de Don Ignacio, todos - aplauden puestos en pie, menos Bruno. En un momento dado, - Bruno también se levanta para aplaudir. Ha decidido acep-- tar la propuesta de la familia.

En la estación se produce la definitiva sepa- ración de los amanres. La policía, avisada por Bruno, viene- a buscar a Elena. El tren de Bruno, parte en dirección con- traria.

6.2.2. Gestación del film

Tras el fracaso -no económico, pero sí críti- co y sobre todo de repercusión,- de A las cinco de la tar- de que únicamente puede ir a un Festival de segunda fila, - como Mar del Plata, y encima allí fué postergada a la hora de los premios, Bardem había escrito Nunca pasa nada, en la que tenía puestas muchas ilusiones, y con la que confiaba- alcanzar la acogida favorable que no habían obtenido sus - últimos films. Mientras espera que llegue Octubre, fecha- prevista para la primera vuelta de manivela de Nunca pasa- nada, Bardem aprovecha el verano, para escribir, junto -- con Antonio Eceiza y Elías Querejeta, una película titula- da Crónica negra, sobre la alta burguesía vasca, situada - -y con previsible rodaje- en San Sebastián.

Pero llegado Octubre de 1.961, tras el asun- to Viridiana, la película es prohibida completamente, como todos los proyectos de UNINCI. Bardem, trata de investigar, de pactar, de llegar a un acuerdo como había hecho en -- otras ocasiones. Pero en la presente oportunidad, no es un problema de forma o de fondo, es una cuestión de personas- y ni UNINCI, ni su presidente, van a tener la más mínima -

oportunidad de tomar el pelo de nuevo a la censura. El sistema seguido para asegurarse, es el más drástico: prohibición absoluta.

Bardem, no sale de su asombro. Las circunstancias ahora, son diferentes. Lo que está en entredicho no es una película es particular, sino la propia continuidad de la carrera de Bardem. Hay que buscar entonces una posibilidad de hacer cine en el extranjero. Sigue la oportunidad de hacer una coproducción en Argentina, en parte planeada en el Festival del Mar del Plata, pero las autoridades españolas parecen decididas a impedir que el film, que piensa rodarse en Argentina, tenga la nacionalidad española. El coproductor español Cesareo González, decide seguir adelante, aún a riesgo de que Los Inocentes sea una película totalmente Argentina. Pero la llegada de García Escudero a la Dirección General de Cine, acaba resolviendo el problema, de forma que la película se puede presentar como coproducción y Bardem -- puede rodar al año siguiente Nunca pasa nada

Pero cuando se empieza a rodar el film, -- aún no se sabe que es lo que ocurrirá realmente, y en todas las mentes está lo ocurrido recientemente con Viridiana.

La coproducción argentina significó algunas modificaciones del proyecto inicial. El coproductor argentino es Eduardo Borrás, español exiliado, con una larga trayectoria en Argentina, también como guionista. Bardem, relata así su colaboración: "Borrás es un hombre que ha resultado muy útil. Tiene un gran oficio y es un excelente profesional. En Argentina, es cierto, que para muchos, es un escritor maldito, en especial para los jóvenes turcos argentinos que le han achacado muchísimas cosas, creo que por la misma razón de ser español; una de las cosas de que le acusan, es haber hundido a Hugo del Carril. A mi me parece absurdo, ---

creo que un director tiene que ser muy incapaz, para que verdaderamente le pueda destruir un guionista. En Los Inocentes, -- Eduardo ha creado muchos personajes y ha escrito diálogos muy afectivos. A veces se pasaba, y entonces yo le corregía" (292).

La mayor dificultad se planteó porque había solamente un tratamiento, y no existía un verdadero guión.

Además estaba el problema del traslado de la historia. Se mantenía el hecho de coger una ciudad de verano en invierno, pero se trasladaba de San Sebastian a Mar del Plata.

Veamos las modificaciones que esto supuso a juicio del realizador:

"De haberla hecho en San Sebastian, hubiera sido lo mismo, pero habría estado habitada de otra manera. Planteada la película en Argentina, el problema moral queda más abstracto, más esquematizado, más en el aire. No tanto por un desconocimiento del medio, sino porque ese medio, la -- gran burguesía argentina, tiene en general los defectos de la gran burguesía española, francesa e italiana, pero carece de -- aquel légamo, de esa serie de implicaciones, de tradiciones, -- que podía darnos, por ejemplo, una vieja familia vasca.

Piensa que el problema religioso, por -- ejemplo, de haber situado la película en San Sebastian, habría sido fundamental. Pero en Los Inocentes situada en Argentina -- ese problema es muy diferente, no existe. Ni aparece" (293)

6.2.3. Influencias.

Ya hemos explicado como Bardem, trataba -- ahora de evitar que le llamaran plagiarlo, y lo que antes de-- cía claramente, ahora trata de ocultarlo. La vuelta a una pelí

cula en blanco y negro y con un presupuesto reducido -superior de todas formas a A las cinco de la tarde- hizo que mucha gente --sobre todo dada la similitud de ambiente- hablara de copia de Muerte de un ciclista. Puesto en la necesidad de buscar inspiración en algún film, Bardem, no ha dudado en basarse en sus propios films -Varietes es un plágio de Cómicos- pero salvo algunos detalles, no creo que se pueda hablar aquí de Muerte de un ciclista. Imposibilitado para basarse en films, Bardem lo -- hace en obras literarias. Los Inocentes, es en realidad una -- adaptación sui/géneris de Una tragedia americana de Theodore -- Dreiser, que filmaron tanto Sternberg como George Stevens, con la diferencia de que Clyde, no tiene que matar a su novia, por que es el financiero el que acaba con su esposa.

Además de esta referencia literaria que se corresponde con el sentido general del film, existen algunas referencias cinematográficas, en determinadas escenas concretas.

Ya hemos visto como Bardem, es un hombre in---fluenciable, y resulta bastante claro que había visto hacía poco tiempo El Año pasado en Mariemba, y la película de Res---nais, le había impresionado vivamente.

La primera llegada de Bruno a la mansión de -- los Errazquin, está realizada por medio de travellings de acercamiento que proceden directamente de la película francesa.

Otro viejo conocido, Antonioni, está en la base de alguna de las escenas de la fiesta. Más concretamente, La - Noche tiene algo que ver con Los Inocentes. El regalo del portro, procede directamente de la película de Antonioni, así como alguno de los planos de la fiesta en la casa de los Erraz--quin.

6.2.4. Lectura Política

Ideológicamente, es evidente que Bardem, vuelve a sus planteamientos de los años 50, previos a La Ven-- ganza. Se trata de un film sobre la lucha de clases, y el montaje paralelo -ya utilizado con anterioridad por Bardem- sirve para reforzar el abismo que separa a las dos familias, los Sarti y los Errazquin.

Bardem viene a decir que el amor, ese -- amor que en las películas resuelve todos los problemas, que es capaz de saltar por encima de todas las dificultades, sucumbe ante las diferencias sociales y el chantaje económico.

El amor de Bruno y Elena no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir puesto que los mundos en que ambos viven, son completamente diferentes, e imposibles de unificar.

La crítica en este caso, se refiere a -- las dos familias; la de los Errazquin, como exponente y representante de la alta burguesía económica, una familia típica de "explotadores" seguros de que todo se puede conseguir con dinero, y ante la que no existe barrera alguna que no se pueda -- traspasar.

El propio D. Ignacio propone así el trato con Bruno, en estos términos:

"D. Ignacio: Le doy dinero y se va Ud. -- lejos, y deja a mi sobrina. De lo contrario le hundiré" (292).

Pero Bruno también es culpable a los -- ojos de Bardem. Cobarde por debilidad, y sobre todo por falta de conciencia de clase. La actitud ofendida y desafiante de Bruno, al comienzo de la película, va siéndole socavada poco a poco, hasta su claudicación final, una claudicación que supone y lleva implícito su desclasamiento.

La crítica a la familia Errazquin, sobre todo en lo referente a la abuela y a la hermana mayor de Elena, cae en algunos momentos en lo caricaturesco, pero supone una clara prolongación de lo que nos había presentado en Muerte de un ciclista. La cena en la masión familiar de los Errazquin, en que se informa al público que van a comprar por 30 millones, una tierra que vale 300 millones, es suficientemente ilustrativa a este respecto.

6.2.5. El Aquí y el Ahora

Por primera vez -salvo Cómicos cuyo protagonista es una mujer- el protagonista (295) de una de sus películas no se llama Juan. Lógicamente, en Mar del Plata era bastante poco coherente, que el protagonista fuese Juan Español. -- Por eso los planteamientos del realizador, tienen que ser mucho más genéricos. En lugar de la burguesía española, tratará de hablar de la burguesía internacional, ó más precisamente de la clase burguesa. Esta generalización siempre es peligrosa en -- Bardem porque deja muy al descubierto su maniqueísmo ideológico, y dificulta aún más la verdad-y el calor-humano, de que -- tan necesitado se halla el cine del realizador madrileño.

El cine de Bardem, tras una apariencia pesimista, era en realidad optimista, puesto que el personaje principal acababa tomando conciencia del problema. Esto es válido-tanto para el Juan de Muerte de un ciclista, como para el de Calle Mayor, el de Venganza, A las cinco de la tarde ó incluso el Marques de Bradomin de Sonatas. Esa toma de conciencia suponía una puerta abierta a esa esperanza, tantas veces citada por Bardem. Sin embargo Los Inocentes, es un film claramente pesimista, un film en que no hay solución. El "pobre Bruno" que al final pronuncia Elena, mientras los policías esperan para acompañarla, parece demostrar que es ella la única consciente de la importancia de la traición de Bruno consigo mismo.

Relacionar la existencia de este pesimismo, con la ausencia de Juan Español, puede abrir caminos sugerentes, pero también posibilitar interpretaciones excesivas. Como -- quiero ser lo más objetivo posible, me limitaré a dejar apuntada la cuestión.

6.2.6 Puesta en imágenes

Repasando con detenimiento la filmografía de -- Bardem, resulta muy fácil constatar, que, al margen de la tendencia al esteticismo, que recorre toda la obra, esta tendencia se agudiza, cuanto menos le interesa la película, ó cuando se enfrenta a films ó a géneros en los que no se siente seguro. Parece como si Bardem -con esa desconfianza hacia el cine y hacia la imagen que él mismo confesaba- creyera, que una película recibía un "plus" de interés y de calidad, si los encuadres son rebuscados, si fotografía un contraluz, ó si los personajes hablan a treinta metros para posibilitar una composición diagonal; comprobar que Los Inocentes es la película más esteticista de Bardem desde los tiempos de Muerte de un ciclista es extraordinariamente significativo. La utilización del Cinemascope es, en parte, responsable del tema, ya que Bardem tiene más encuadre que llenar, y por lo tanto los actores tendrán que estar más separados mientras hablan. La secuencia de la playa, es en este sentido emblemática, así como el tercer encuentro entre Bruno y Elena.

Pero desde el punto de vista de la puesta en imagen, lo más interesante se halla en la escena de la convención y se centra en el momento de la claudicación de Bruno. Bardem para tratar de acentuar ese instante y para insistir en la aceptación por parte de Bruno de las condiciones impuestas por los Errazquin, repite seis veces el plano de Bruno le vantandose y aplaudiendo.

Se trata de un recurso cinematográfico que procede directamente de las películas de Eisenstein (296)- y que al margen de su eficacia, hay que reconocer que es - insólito, sobre todo, en una película, en la que apenas -- existen veleidades vanguardistas, si exceptuamos los pla-- nos inspirados en Mariembad, ó el momento en que Bruno sale de visitar a Tío Ignacio, se pone la gabardina por el - pasillo, y se oye la voz de Elena que grita "¡Bruno!". Elsonido está cabalgado y corresponde a la escena siguiente- en el hipódromo.

6.2.7 Acogida y repercusión

Todo el mundo aceptó que Los Inocentes - era una película de transición. Una forma de cubrir el -- tiempo hasta que fuera posible rodar Nunca pasa nada. Se - reiteró una vez más la falsedad y la artificiosidad del ci- ne de Bardem, y el film pasó en España sin pena ni gloria.

La película se presentó en Berlín, donde- no fue bién acogida la vuelta de Bardem, -ausente de los -- certámenes europeos desde la época de Sonatas, -pero volvió a recibir el premio de la Crítica.

6.2.8. La opinión del realizador

Al poco de concluir su rodaje, en 1.964,- Bardem opinaba así del film:

"Los Inocentes son en realidad- los 'ignorantes', por eso caen en la trampa del amor, del- AMOR con mayúsculas; en cierta medida es una película con- tra el amor entendido 'a la francesa', el amor como pana-- cea de todo" (297)

6.3. Nunca pasa nada

6.3.1. Sinopsis

Escena 1. Autocar

Un autocar llevando a la Gran Compañía Internacional de Revistas cruza una tierra desolada y triste. Una de las muchachas se encuentra mal, y es preciso parar, ante la posibilidad de que sea algo grave.

Escena 2. Calles y Plaza de Medina

El autocar para en Medina del Zarzal, y espera la llegada del médico, D. Enrique, que aparece en un seiscientos para reconocer a Jacqueline, una muchacha francesa de la compañía, que se ha puesto enferma.

Escena 3. Clínica

Jerónimo, el representante, explica a D. Enrique los problemas que supone para la compañía cualquier retraso, ya que tiene que debutar a la mañana siguiente en Santander. El médico diagnostica apendicitis, y acepta la propuesta de Jerónimo de que la chica se queda hasta que se recupere totalmente, tras la operación, y se incorpore después a la compañía.

Escena 4. Plaza de Medina

El autocar se pone en marcha hacia Santander. Dña. Gertrudis y Dña. Raimunda se escandalizan ante la actitud de unos camioneros para con las chicas; Julia, la mujer del médico, que las acompaña, permanece ajena al tema, e incluso a la noticia que le dan sus amigas de que su marido va a operar de apendicitis a una chica francesa de la Revista.

Escena 5. Librería

Julia entra a comprar unas cuartillas. D. Marcelino, el librero le comenta de nuevo la noticia del día, la presencia en el pueblo de Jacqueline.

Juan, el profesor de francés del Instituto, entra a comprar el periódico.

Escena 6. Plaza de Medina

Juan acompaña a la salida a Julia. Es la hora de la clase de francés de Enriquito, el hijo del médico, y van juntos hacia casa. Hablan del niño, de los estudios, del mal tiempo, de la vida del pueblo, y también de la francesa.

Escena 7. Casa Enrique

Están en el dormitorio. D. Enrique -en la cincuenta- fuma sentado en la cama, y piensa, completamente ajenos a las preguntas de su esposa, que tiene que volver a preguntarle si está cansado.

Hablan de que operará mañana a Jacqueline, que no es más que "una pobre chica de una compañía frívola" (298)

Escena 8. Clínica

D. Enrique se prepara para la operación. Le dice a Jacqueline que le dejará una cicatriz muy pequeña. Lleva a cabo la operación.

Escena 9. Instituto. Aula y Pasillo

Juan está dando clase de francés. Se produce un pequeño revuelo. Juan averigua que es lo que ocurre. Hay un dibujo de una mujer desnuda, y debajo pone "la francesa". Localiza a los culpables y les dice que le acompañen a la Dirección. Finalmente se arrepiente a medio camino.

Escena 10. Tienda

Julia está probándose un vestido en la tienda de Dña. Obdulia. La conversación, una vez más, gira en torno a la operación y a la francesa. Dña. Gertrudis y Dña. Raimunda, de vuelta de la novena, nuevamente hablan de la francesa y del strip tease.

Escena 11. Plaza Medina

Julia atraviesa la plaza, con sus amigas, ausente a pesar de la lluvia. Parece no darse cuenta ni de la existencia de la lluvia, ni de sus amigas.

Escena 12. Clínica

Una vez operada, Jacqueline, reposa en una cama. Aprovechando la situación, Enrique, el médico, se dedica a registrar las maletas de la francesa, deteniéndose en unas fotos de Jacqueline en traje de corista, y mirando con curiosidad su ropa interior. Tras cerrar el maletín, toma el pulso a la enferma, y vuelve a sentarse, observando de nuevo las fotos de la joven. En ese momento se oyen pasos y Enrique intenta introducir las fotos en el maletín, tras elegir una, guardandosela en el bolsillo. Apenas ha terminado, entra la monja que hace las veces de enfermera.

Mientras pone el termómetro a la enferma, recuerda al Doctor que son las dos de la mañana y que es preciso que descansa, a la vez que le felicita. Ante la sorpresa del médico, la monja aclara que ya hoy es el día de su cumpleaños.

Escena 13. Plaza Medina

Enrique atraviesa la plaza desierta, siente frío y se levanta el cuello del abrigo.

Escena 14. Círculo

Enrique entra en el círculo y pide un coñac doble. Unos hombres juegan a las cartas en una mesa cercana. Evidentemente son amigos de Enrique. Uno de ellos, Pepe, decide dejar la -- partida porque no tiene suerte, y se va hacia Enrique. Juntos se dirigen a la puerta.

Escena 15. Plaza Medina

Los dos amigos conversan en la fría y solitaria noche. Enrique recuerda que cumple cincuenta y cinco años (299) ese mismo día, y Pepe dice que él, en Diciembre. Hay que celebrarlo. Adelantar la escapada mensual a la capital, a la casa de citas de la Amparo.

Pepe recuerda las hazañas de su generación, en la guerra, en la División Azul, para concluir que le han sacado jugo de verdad a la vida.

Enrique no es del parecer de su amigo. -- Dice que se siente viejo, y que no está satisfecho porque no ha hecho nada que merezca la pena.

Pepe le recuerda las mujeres que ha tenido, para acabar con lo que todo el mundo comenta: el plan -- con la francesa. Ante esa insinuación, Enrique corta, diciendo que es una paciente.

Hay un conato de discursión entre los -- amigos, pero poco después, vuelven a reconciliarse.

Pepe se despide con una nueva broma sobre la francesa.

Escena 16. Clínica

Jacqueline, a medio restablecer, baila en una habitación, ante la mirada reprobatoria de la monja, que desaprobaba el desorden de la estancia y el comportamiento de la muchacha. Además, cada una ignora el idioma de la otra. Por otro lado, la monja no pone ningún interés en entender lo que dice Jacqueline. En uno de sus movimientos, un súbito dolor se refleja en el rictus de su cara, y la recuerda que está recién operada.

En ese momento entra Enrique, y la francesa se dirige hacia él y le abraza efusivamente, lo que hace que el médico se sienta muy violento.

Enrique ha traído una carta del representante, pero está en castellano, y ella no la entiende. Pide al médico que le diga de que trata. Con grandes dificultades el médico logra hacerse entender: Jerónimo le envía parte de su salario, y dice que no se preocupe, que se tome todo el tiempo que necesite, que pueden pasar sin ella por el momento.

Jacqueline, quiere saber cuanto tiempo le queda de convalecencia. Enrique tiene una sorpresa para ella. Dejará la clínica ese mismo día, y se instalará en su casa. El se encargará de enseñarla el pueblo y de llevarla de caza. La conversación es interrumpida por otra enfermera -monja que recuerda al doctor que la consulta está llena, y que ha dejado a un paciente a medio curar para venir a ver a Jacqueline.

Escena 17. Mercado

Jacqueline va al mercado, al aire libre, ante la curiosidad de todos. Mientras compra un toro o pregunta el precio de una combinación, todo el mundo está pendiente de ella. Hay mirones que literalmente se la comen con los ojos.

Escena 18. Instituto

Jacqueline, va a ver a Juan, el profesor de Francés del Instituto. Los muchachos, al ver aparecer a la francesa, organizan un gran griterío. A ella, al principio, le divierte la situación, pero después llega a sentirse incómoda por los insultos y los gritos que dirigían a ella. La llegada de Juan es lo único que logra calmar a los chavales.

Jacqueline, dice que está sola, que no puede hablar con nadie, y le ruega a Juan que hable una hora al día con ella. Quedan de acuerdo para verse todos los días y hablar.

Escena 19. Bar

Jacqueline, termina su paseo en el bar de los Camiones. Allí, se encuentra con un republicano, que estuvo en los campos de concentración franceses, controlados por guardias senegaleses, y que luego trabajó para la resistencia. Jacqueline se asombra de lo bien que habla el francés.

De pronto, recuerda que tiene una cita.

Escena 20. Casa Dña. Raquel

Enrique reprocha a Dña. Raquel, a cuyo cuidado se encuentra la muchacha, que haya dejado salir a Jacqueline. La señora se disculpa diciéndole que no la entiende, ni Jacqueline a ella, pero Enrique furioso, la espeta, que la paga para que la cuide, y eso es lo que tiene que hacer.

En ese momento aparece Jacqueline, feliz.

Enrique le echa en cara el haber salido sin su permiso, y ella dice que es mayor de edad, y que está harta de no salir, y de no entender nada. La discusión es interrumpida por Dña. Raquel, que dice al médico que llaman de la clínica. Hay un accidente y que es la tercera vez que reclaman la presencia del doctor.

Enrique dice a Jacqueline que la llevará a muchos sitios, pero a cambio de que nunca más salga con nadie; Jacqueline no puede evitar soltar una carcajada y Enrique, fuera de sí, - la besa con ferocidad.

La muchacha sigue riendose de los celos del cincuentón.

Escena 21. Casa de Enrique

Juan y Julia esperan a Enriquito, al que --- Juan da clases particulares; como el niño no llega, tratan de pasar el tiempo hablando.

Hablan de las películas que se ven en el pueblo, y de las aficciones poéticas de Juan, que llegó a escribir en una revista de Burgos. Julia pregunta por sus poemas, y aunque Juan afirma que no valen nada, ante la insistencia de la mujer, promete traer un día los poemas para que los lea.

En ese momento llega Enrique, que dice que -- tiene que cenar rápidamente, porque tiene que volver a la Clínica para una operación.

Julia despide a Juan en la puerta, prometiendo regañar al niño por el plantón, y recordarle que no se olvide de los versos, que tiene interés en leerlos.

La cena es tensa, repleta de monosílabos. Enrique no quiere hablar, y Julia renuncia a exigir una explicación - que sabe que le negarán.

Escena 22. Exterior Finca

Aunque no hay nada que cazar, Jacqueline dispara contra cualquier cosa. Enrique azuza los dos perros contra Jacqueline, y esta llega a pasar miedo, mientras Enrique se divierte - a sus anchas.

De la conversación deducimos que la finca es improductiva, y que únicamente se dedica para la caza.

Están llegando a la casa.

Escena 23. Cocina Finca

En la cocina está la mujer del guarda, Tomás, -- con una pareja de Guardias Civiles, que han entrado a calentarse. Todo está a punto, la chimenea encendida y la merienda dispuesta.

Enrique está molesto, y en cuanto tiene oportunidad, sube a la primera planta con Jacqueline. En la cocina, Tomás y su mujer hablan de la francesa. La opinión de la mujer del guarda es que "Menudo pingo ; para venir sola al campo, con un hombre y casado, ya me dirás". Su marido es más indulgente.

Ambos tienen un recuerdo especial para Julia, la mujer de Enrique, que es una santa.

Escena 24. Comedor Finca

Ya ha oscurecido. Enrique deja sobre la mesa -- los restos de la merienda, y cierra las contraventanas. La única luz existente procede de los maderos que arden en la chimenea.

Jacqueline, sentada en el suelo, intenta un peinado diferente. Enrique se volvió a sentar en el viejo sillón, junto a la lumbre.

Enrique convencido de la inutilidad de su esfuerzo por hablar francés, decide hacerlo en castellano, porque está -- seguro que de todas formas ella no entendería.

El monólogo de Enrique nos dice que se encuentra solo, que todo se ha perdido. Cuando era joven , creía que el mundo sería de los fuertes. Pero después Nada. Vacío. Cansancio. Desgana. Como si se diera cuenta de que se ha equivocado, de que -- lleva muchos años caminando en dirección errónea.

Jacqueline, está conmovida. No ha entendido las palabras, pero ha captado la angustia del que hablaba.

Escena 25. Librería

Dña. Gertrudis, Dña. Obdulia, Dña. Raimunda y - Dña. Eulalia callaron, cuando Julia entró en la tienda. La habían llamado ellas, para que supiera la verdad.

Comenzaron hablando de Jacqueline, la culpable de todo. Julia dice que en ese pueblo nunca pasa nada, que quizá sea un poco descarada, pero que en cuanto se vaya todo se olvidará. Las viejas insisten en que tiene a todo el pueblo soliviantado, pero Julia considera que no hay motivo para tanto jaleo. Ha llegado el momento de pasar al ataque; Dña. Raimunda es la que toma la iniciativa; todo el mundo menos Julia, está al corriente - de que su marido la está poniendo en ridículo.

Julia se rebela y les grita que no tienen derecho a meterse en su vida. Sale de la tienda tratando de contener sus lágrimas.

Escena 26. Plaza Medina

Julia atraviesa la plaza como si estuviera sonámbula. Lloraba y estaba totalmente ajena a lo que sucedía a su alrededor.

Escena 27. Coche Enrique

A la vuelta de la finca, Jacqueline anima el camino con sus bromas y sus canciones; Enrique seguía serio y -- pensativo.

Escena 28. Casa Enrique

Julia en su casa, llora en la obscuridad, sólo- rota, unos instantes, por los faros de algún camión.

De pronto se oyen ruidos. Enriquito ha terminado la clase, y sale con Juan. El niño pide permiso para irse a jugar, y quedan solos Juan y Julia. El hombre dice que ha traído los versos, como le había prometido. En ese momento no los encontraba. - Estaban en la mesa de Enriquito. Julia, hojea distraídamente la revista, y se encuentra diciendo a Juan, que abandone el pueblo, que no se quede allí.

El hombre esta atónito; en un primer instante, pensó que a la mujer le molestaba su presencia, pero poco a poco comienza a comprender.

Juan decide regalarle la revista y se la dedica: "A Julia con la admiración y afecto de su amigo Juan". Aprovecha el momento, para decir tantas cosas, que innumerables veces había - callado. Juan está decidido a hablar sinceramente. Dice que le gusta estar con ella, que piensa mucho en ella, y que siente una gran devoción.

Tras todo ello, sale de la casa. Cuando Julia levanta la vista, él ya no está, pero tiene la revista, con los versos, en su mano.

Escena 29. Pensión.

Cuando Juan vuelve a su pensión, la patrona le re-crimina la hora que es. La cena se habrá quedado fría. Juan, contento, no dá importancia al tema. Pero la verdadera razón del enfado de la patrona está en que en su habitación hay una señorita.

Juan entra en su cuarto, y se encuentra con Jacqueline, cansada de esperar. La patrona protesta porque Juan ha cerrado la puerta. De repente Juan decide salir, agarra a la joven de la mano, y sale a toda prisa de la pensión.

Escena 30. Bar

Jacqueline y Juan han bebido bastante. De pronto -

Juan se queda pensativo y la muchacha le interroga. Su consejo es claro y directo: si la quiere, que tenga valor y que se marche con ella. El hombre replica que no es tan fácil.

Tienen que irse. Bastante borrachos, atraviesan la plaza desierta.

Escena 31. Casa Enrique.

Julia ha encontrado en el cajón del despacho de su marido, la foto que este recogiera del maletín de -- Jacqueline. Es el comienzo de una agria discursión llena de reproches.

Julia le echa en cara, su grosería, su brutalidad, sus viajes a la capital, sus queridas. Dice que se van a separar.

Enrique replica que la ha dado todo lo que una mujer puede desear, y que si alguna vez buscó fuera algo, -- era porque no pudo encontrarlo en su casa, para terminar ase--gurando que la francesa no significa nada para él, y que si -- fuera de otra manera tendría que aguantarse. No está dispuesto a dar más explicaciones. Esto exaspera a Julia que dice que -- ella también puede engañarle, que hay hombres que la esperan. -- Enrique intentar hacerla callar, y fuera de sí, sale del dormi--torio dando un tremendo portazo.

Julia se echa a llorar.

Escena 32. Castillo

Juan y Jacqueline visitan algo que había sido un castillo, y que en la actualidad no era más que un montón de piedras en ruinas. En ese marco, Juan, confía a Jacque--line, que le gustaría irse, pero que no puede abandonar a Ju--lia, a pesar de saber que no tiene ninguna esperanza.

Jacqueline dice que ella sí tiene que irse. Está preocupada por sus amigas: la han escrito, y no ha recibido la carta. Deciden ir a Correos.

Antes, Jacqueline, le pregunta si ha besado alguna vez a una mujer. Juan, temeroso, confiesa que no. Jacqueline acerca sus labios a los de Juan. La segunda vez es Juan quien besa a Jacqueline.

Escena 33. Círculo

Mientras una procesión cruza lentamente la plaza, Enrique, en el Círculo, dice a Pepe, que está desesperado -- porque no puede retener a la francesa.

Su amigo no comprende que se puede echar por la borda, todo, a su edad.

Llega Manolo, que se extraña de ver allí a Enrique, porque ha visto su coche aparcado a la puerta del bar -- Nuevo.

La noticia hace que Enrique salte y desaparezca, pese a los intentos de Pepe por retenerlo.

Escena 34. Bar

Los camioneros rodean a Jacqueline, que está bailando enardecidamente. Ninguno de los que lo intentan logran seguir el ritmo de la muchacha, y finalmente se conforman con jalearla.

De repente Jacqueline se para. En el umbral de la puerta se encuentra Enrique, desencajado, mirándola. La muchacha le dice que pase y le invita a una copa. El se niega y quiere que ella salga.

La muchacha acepta.

Escena 35. Plaza y soportales

Jacqueline se niega a entrar en el coche, y dice que prefiere caminar. Para Enrique es una complicación porque la acera de la Plaza, estaba muy concurrida en la hora del paseo.

La joven le entregó las llaves del coche y unos billetes; también le dice que ha recogido las cartas en correos, y que ha comprendido que lo único que Enrique quería era acostarse con ella.

El médico esboza unas tímidas disculpas y luego dice que está dispuesto a dejar todo por ella.

Pero Jacqueline dice que se va y que detesta a Enrique porque ha pensado que era una prostituta, una mujer a la que se podía comprar con dinero.

En ese momento llega el autobús, que se detiene junto al Bar Nuevo. Jacqueline es saludada por todas sus compañeras.

Juan se abre paso entre la muchedumbre, y se acerca a Jacqueline a la que entrega unas flores. La joven le besa conmovida. Se despide. Julia asiste atónita al espectáculo. Enrique parece como ausente, mientras el autocar se aleja en la noche.

Escena 36. Librería

Juan coge el periódico como todos los días, desde allí vió como Julia y Enrique, del brazo, cruzaban la plaza.

Escena 37. Plaza

Comienza a llover. Julia y Enrique van por un lado, y Juan por otro.

6.3.2. Situación Cinematográfica y personal

Como Bardem tiene la buena costumbre de fechar sus escritos, sabemos que Nunca pasa nada, se escribió entre Diciembre de 1.960 y Febrero de 1.961, lo cual quiere decir que fue justo a continuación del rodaje de A las cinco de la Tarde. Como ya hemos indicado, la película iba a ser filmada en el otoño del 61, pero lo ocurrido con Viridiana lo impidió, y el film tuvo que retrasarse casi un par de años. La llegada a la Dirección General de Cine de García Escudero, fue clave para que tanto Los Inocentes como Nunca pasa nada, tuvieran vía libre.

El propio Garcia Escudero, documenta este punto:

"Contesté la carta de Bardem desde Buenos Aires, donde esta rodando Los Inocentes porque aquí se la prohibieron. Se felicita por lo que mi nombramiento va a significar para 'todos aquellos que vamos segando la misma mies'.

Le contesto que su problema inmediato, el de Los Inocentes está resuelto. Al menos esa puerta se la he abierto ya" (300).

En realidad las últimas palabras suponen una contestación a unas declaraciones de Bardem respecto a la prohibición de Nunca pasa nada.

"Es el año de Viridiana, y claro se va todo abajo. La estrecha puerta se cierra del todo" (301).

García Escudero hizo que Los Inocentes fueran a Berlín, y autorizó el guión de Nunca pasa nada lo cual parece ser que le originó algún problema:

"El 1 de Diciembre pasado Acción Cristiana-Ecuménica desveló en su boletín las 'infiltraciones en el cine español' ó sea el marxismo en las Conversaciones de Sala-

manca, y los 'tontos útiles' que le hacemos el juego. Ayer ha enviado al Ministro un informe confidencial llamando su atención sobre Nunca pasa nada de Bardem, cuyo guión había sido - prohibido ' e inexplicablemente autorizado en la actualidad' - y sobre la tendencia en las productoras a dar entrada a este-tipo de films, y a los hombres que lo hacen, dada la favorable acogida que tiene en alguna de las personalidades rectoras de nuestra cinematografía" (302).

Cuando hay que elegir las películas para el festival de Venecia de 1.963, Chiarini escoge El Verdugo y deja que las autoridades españolas, envíen el otro film. García Escudero se decide por Nunca pasa nada, lo que al parecer sienta mal a "la profesión".

Por otra parte, Bardem, en los comienzos del llamado Nuevo Cine Español se encuentra desplazado. En la operación recambio planeada por García Escudero, él, con Berlanga, suponen, la vieja guardia, sus películas son de alto-presupuesto y las de los titulados de la EOC de presupuesto - reducido.

No encuentra sitio en el cine español, y además su prestigio internacional ha descendido enormemente.

Por eso Nunca pasa nada era, en cierto modo, el último cartucho. Era volver al campo más seguro, a Calle Mayor, a la vista de provincias, en blanco y negro, y - tratar de recuperar el aprecio de la crítica internacional.

El cuarto premio de la crítica que había conseguido en Berlín, era claramente un premio de consolación, y no había hecho olvidar las decepciones que sus últimos --- films habían supuesto.

6.3.3. Estructura temporal

Como en casi todos los films del realizador, Nunca pasa nada, transcurre en un lapso de tiempo reducido. El primer día incluye las escenas que van desde el comienzo hasta la siete, desde la llegada del autocar, hasta la conversación del matrimonio en el dormitorio. El día siguiente es el de la operación y abarca desde la 8 a 15, concluyendo de madrugada con la "trascendental" conversación de Enrique con su amigo Pepe.

A partir de este momento todo es mucho más impreciso. La escena 16 nos muestra a Jacqueline en la clínica pero ya levantada y medio restablecida. Lo lógico es pensar que han transcurrido dos ó tres días.

En la escena 17, Jacqueline ya ha abandonado la clínica y esta viviendo en casa de Dña. Raquel, el lugar que le ha buscado Enrique. Tampoco existe precisión respecto del -- tiempo transcurrido, lo que podría permitir imaginar que es al día siguiente. Pero determinados diálogos en que Jacqueline habla de que está harta de estar encerrada y de no poder salir, -- nos hace suponer que la escena transcurre tres ó cuatro días -- despues de la 16.

En ese mismo día tiene lugar las escenas de la 17 a la 21.

Otra vez transcurre un período de tiempo in determinado entre la 21 y la 22. En esta última, Jacqueline y Enrique han ido a la finca a cazar. Por la discursión que tuvieron en la escena 20 hay que suponer que el tiempo transcurrido es muy corto, ya que Enrique, promete a Jacqueline que la llevará a muchos sitios, tras escuchar las quejas de la muchacha.

En ese mismo día están situadas las escenas 22 a la 31.

La visita de Juan y Jacqueline al castillo -escena 32- tampoco sabemos exactamente cuando ocurre. Hay que suponer igualmente que será un par de días ó tres después de la escena de la finca, ya que Jacqueline está utilizando el coche de Enrique. Incluso podría ser al día siguiente.

Este día es el último que nos presenta el film, -e incluye desde la 32 a la 37 con la que termina la película.

La estructura temporal, es completamente lineal, con acumulación de acontecimientos en unos mismos días, en lugar de dosificar en diferentes jornadas, y la única pega que se puede poner al desarrollo temporal del film, se refiere a la escena 15.

En la 12, se nos recuerda que son las dos de la mañana, y que Enrique está todavía a los pies de la cama de la muchacha francesa. También introduce el tema del cumpleaños de Enrique, que facilitará su monólogo posterior con Pepe. Pero lo inconsecuente, es que a las dos de la mañana se vaya al Círculo de Recreo a tomar un coñac, que el círculo esté abierto a esas horas, y que hablen incluso de ir a tomar otra copa a un bar a las tres de la mañana.

Lo que pasa es que Bardem, necesita poner esa conversación entre los dos, y fuerza las cosas -como ya hemos visto que ha hecho en otros films- con tal de conseguirlo.

Esta falta de verosimilitud se arrastra desde la escena 12, porque no es lógico, que si lleva unas cuantas horas vigilando la evolución de la muchacha una vez operada -no cabe imaginar que haya sido operada a la 1 de la mañana- espere a las dos de la mañana para robar la foto, estando a punto de ser sorprendido por la monja. Pero a Bardem le importaba mucho que fuera ya el día siguiente, el del cumpleaños de Enrique, porque esta sería la excusa de la conversación en la calle entre ellos dos.

6.3.4. Lectura política del film

Nunca pasa nada puede considerarse el último film militante de Bardem, hasta que trece años más tarde tras la muerte de Franco, realiza El puente. Pero ya la situación, tanto política como personal, ha cambiado, y eso tiene un enorme reflejo en el film. Están lejos los tiempos en que por medio de pactos con la derecha se pretendía hacer caer pacíficamente la dictadura franquista. Desde que Bardem, siguiendo -- las indicaciones del partido, hablara de la reconciliación nacional, han pasado seis años, y la situación es prácticamente la misma. La recuperación de los falangistas arrepentidos no ha alcanzado ningún fruto, y en el plano tanto personal como político, el tema Viridiana ha arruinado a la productora del PCE, UNINCI, y por consiguiente, la seguridad laboral que su existencia significaba para su presidente, Juan Antonio Bardem.

Como consecuencia, la desaparición de la dictadura, no se presenta próxima, y el horizonte no aparece nada despejado.

Por eso este film, desde su mismo título -Nunca pasa nada- es una parábola sobre el inmovilismo. De nuevo la pequeña ciudad de provincias es un símbolo de la España entera, y su podredumbre y su inmovilismo vendrán puestos de manifiesto por la llegada de la compañía de Revistas, y por el hecho circunstancial de que Jacqueline tiene que permanecer sola en el pueblo, para ser operada de apendicitis. El revulsivo, en este caso, no es el personaje conciencia de Federico en Calle Mayor, sino una bella jovencita francesa, que con su sola presencia es capaz de conmover hasta los cimientos de la pequeña sociedad provinciana.

La escena clave es la de la conversación de Enrique y Pepe, en la que hace una especie de recapitu-

lación de su vida, y tiene lugar la confesión de su insatisfacción, de su desasosiego.

Por lo explícita que es, creo que conviene escribir algunos fragmentos del diálogo:

"Pepe - No, no nos podemos quejar de la vida. Le hemos sacado el jugo, gracias a Dios.

Y además a esta edad, que otros van de retirada, pues aquí estamos. Yo me siento como un chiquillo. Y tú también ¿a que sí, Enrique?. No me vengas con pamplinas ahora.

Enrique - Yo no veo las cosas como tú. Me siento ...
..... viejo.

Pepe - Ahí va pues la hemos hecho buena.

Enrique - En fin, es difícil de explicar, pero veo que no he hecho nada que merezca la pena, y que ya es tarde. No estoy satisfecho.

Pepe - pero ¿qué es lo que quieres?

Enrique - Noé ..., no lo sé

Nada que merezca la pena. Nada. Ni siquiera -
"mujeres por ejemplo" (303)

La escena esta concebida como una confesión, ante la mirada asombrada de Pepe que no comprende absolutamente nada de lo que dice su amigo.

Esta confesión, quiere ser la constatación del fracaso de una generación, de una promoción, que -según palabras de Pepe- "la cantidad de burradas que habremos hecho" (304), que ganó la guerra, que se emborrachaba en Valladolid, echaba a unas golfas del coche en Cuenca, e iba una vez - al mes a la capital a visitar las novedades de Casa Amparo.

Bardem, retoma sus viejas obsesiones, y la frustración de Enrique, que se pone de manifiesto con la llegada de - Jacqueline, es más profunda, es vital, -y Bardem pretende que también generacional- y resulta paralela a la insatisfacción de Juan en Muerte de un ciclista, mientras que el entorno de la ciudad de provincia es el de Calle Mayor y Pepe es el equivalente a cualquiera de los amigos acomodados de Juan, que en Calle Mayor se divierten gastando bromas a los demás.

La prolongación de la conversación en la plaza - tiene lugar en la casona de la finca -escena 25- entre Enrique y Jacqueline. Bardem utiliza las dificultades idiomáticas para acentuar el monólogo que supone verdaderamente esta escena:

"Enrique - Le quería decir que yo bueno, le quería decir que yo me encuentro solo en este pueblo..... Estoy hundido.

Enrique - De pronto de pronto veo mi vida como si estuviera ahí, ahí fuera. Es como si se hiciera el vacío dentro. Pero fuera- tampoco hay nada, y yo siento pena.

Enrique - Verás, yo veo que todo se ha perdido. Cuando era joven, el mundo era una cosa que había que conquistar... Digo que así era para mí; no para los otros gentes que yo veía anticuadas, muertas gente débil, degenerada. Yo creía en las cosas fuertespero no no como otra gente a la que odiaba; no como la gente de orden.. ..., ya sabes esa gente Y yo Es ridículo que estemos aquí tú y yo, solos, - solos aquí, Jacqueline, solo contigo Jacqueline, y que hablemos de estas cosas, pero tú me comprendes ¿verdad? Yo lo --

veía así, el mundo sería de los fuertes y yo ¡Claro que lucharía por ello! por eso-
 Y todo lo que vino después. Todos -
 esos añosEso fue bueno y terrible ..
 O sólo terrible, ya no lo sé Y-
 después nada ¿Sabes, Jacqueline?. Nada. -
 Un vacío, un cansancio, una desgana
 ¿Qué podía hacer?. Es como si, de re-
 pente, uno se diese cuenta de que estaba -
 equivocado, de que siempre ha estado equi-
 vocado Tantos años caminando en ma-
 la dirección ¿Y uno qué puede hacer?
 Dejarse ir seguir. Lo fácil,-
 lo seguro la costumbre el vicio
 y nada de ver ni una mujer ...
 .. ni un proyecto, ni un trabajo que me--
 rezca la pena. Entonces sólo y.
 ... desalentado... ¿Entiéndes? ¿Entiéndes
 dí? ¿Has comprendido lo que yo?"(305)

Esta palmaria declaración de fascismo, deja cla-
 ro, el sentido político que Bardem pretende dar al film.

6.3.5 Influencias

Cuando la película se presentó en Venecia, se la denominó Calle Menor, en clara alusión a la película de Bar--
 dem realizada en 1.956, y aludiendo igualmente a que se trata-
 ba de una variación en tono menor de la película que años an-
 tes había triunfado en el Festival Italiano.

Es evidente que el film tiene bastantes conexio-
 nes con Calle Mayor. Está situada en una ciudad de provincias,
 el casino tiene una importancia fundamental, la rutina y la-
 mediocridad se adueñan de todo.

Pero existen también claras diferencias. Si el clima provinciano es similar, Calle Mayor pretendía ser una especie de documental sobre la provincia, que enmarcaba la historia de Isabel. En Nunca pasa nada, se pretende dar más importancia a las relaciones entre las personas, que a la descripción del entorno. Como apunta el propio Bardem;

"Hay una descripción, pero no es tan exhaustiva como en Calle Mayor. Y esto es también porque ahora creo que con menos pinceladas se pueden decir muchas cosas, uno va a una gran economía. Este oficio del Cine le va permitiendo a uno mayor 'depouillement' que tanto les gusta a tus amigos de Cahiers.

Ahora describo un ambiente sin insistir demasiado en ello" (306).

Las influencias más determinantes son, una vez más, literarias. Y es curiosamente el ex-ministro Sánchez-Bella, quien, con motivo de la presentación del film en Venecia, cuando estaba de Embajador en Roma, se refirió a este tema en la famosa carta de denuncia de El Verdugo, que escribiera al entonces ministro de Asuntos Exteriores, Fernando M^a Castiella, con fecha 30 de Agosto de 1.963:

"Hace falta tupé, para atreverse a decir -- que en la España actual Nunca pasa nada. Hay que tener verdaderas anteojeras de fanatismo para no querer reconocer que la novela Miss Jacomini de Villalonga, escrita hace treinta años, y para entonces muy graciosa -yo mismo me divertí leyéndola- esta hoy más que ultra superada por la realidad. ¿Qué tiene que ver la Mallorca de entonces, cerrada, tradicional, con la Mallorca que hoy en día tiene mil hoteles y millones de turistas? ¿Por qué negarse a reconocer la realidad de este impacto? Por lo visto, para Bardem, esta realidad no existe, y como era muy fuerte encuadrar la acción en Mallorca, porque hasta los niños

de párvulos, hubieran protestado de esta falsedad, la han puesto en Santander, que la gente conoce menos (307), y puede admitir con mayor facilidad la convencionalidad del tema, que los críticos italianos no han podido menos que echarlo en cara. Es decir, que hasta sus amigos empiezan a decir que 'ya está bien' (308).

Román Gubern en la nota 14 al capítulo IV - del libro Un cine para el cadalso corrobora esta acusación de Sanchez-Bella con las siguientes palabras:

"Se refiere a la película de Bardem Nunca pasa nada cuya situación argumental evoca la novela de Miss -- Jacomini de Villalonga" (309)

Pero de nuevo conviene no equivocarse. El esquema argumental es, efectivamente, muy similar, pero el sentido de la obra es muy diferente. Respecto al autoplagio, es cierto que hay elementos comunes -la ciudad, el casino, la procesión, el prostíbulo como escapada- pero quizá sea excesivo hablar de autoplagio.

6.3.6. Juan Español

El Juan de Nunca pasa nada, presenta una serie de novedades, respecto a los films precedentes de su autor. Para empezar, no es estrictamente el protagonista, sino Enrique. Juan es la contrafigura, un poco el personaje conciencia que representaba Federico en Calle Mayor. El pesimismo del film -- queda mucho más claro al analizar el personaje. Como Federico tiene aficciones poéticas, y hasta Aleisandre ha dicho de él -- que es una joven promesa. Pero se asfixia en la provincia. Su amor por Julia -otro personaje frustrado- no tiene ningún porvenir, y es precisamente en las relaciones Julia-Juan donde alcanza su mayor ternura, esa carga humana que únicamente era perceptible en Calle Mayor. La experiencia demuestra, que en el ci

ne de Bardem, cuando más de "tesis" es el film, menos válido resulta. Las razones son obvias. Si el realizador no impone y fuerza el comportamiento de sus personajes, estos alcanzan una verdad humana, que la preocupación por la demostración de la tesis, ahoga en sus films programáticos.

Lógicamente Bardem no abandona todo su lastre, y los personajes secundarios, incluso en Nunca pasa nada, son esquemáticos, grotescos e increíbles. Los peores momentos de la película, son los diálogos de las amigas de Julia, torpes, toscos y falsos, en los que Bardem quiere encarnar la mentalidad dominante en las ciudades de provincia.

6.3.7. La condición femenina

Se ha dicho -esta vez con notable agudeza- que Nunca pasa nada podría ser la continuación de Calle Mayor con Isabel casada.

Yo creo más bien, que sería la historia de alguna de las amigas de Isabel, que se hubiese casado en un momento, pero me interesa señalar que desde este punto de vista, el film puede ser tomado, como una continuación de la reflexión sobre la situación de la mujer, que -- proponía Calle Mayor. Si la frustración de Juan es enorme, pese al insólito -en Bardem- pesimismo del film, la película deja algún resquicio, da alguna posibilidad de que Juan rompa con su asfixiante entorno, aunque sea a través del abandono del pueblo.

Pero en el caso de Julia, no hay ninguna escapatoria. A lo más que puede aspirar esta mujer, es a aceptar las reglas del juego, y demostrar a todo el pueblo que ha "recuperado" a su marido, paseando del brazo con él por la plaza del pueblo.

Pero la situación sigue igual: Julia no existe como persona para Enrique, su única misión es cocinar y parir y educar a los hijos. Tiene que soportar resignadamente las infidelidades de su esposo, e incluso aceptar que si estas existen, tiene que aguantarse.

La escena de la discursión del matrimonio es muy explícita:

"Enrique: Si fuera otra cosa, tendrías que aguantarte, ~~que te crees~~. ¡Estoy harto de darte explicaciones! ¡Estoy harto de todo! ¡Y si me fuera con ella eso saldría ganando! ¡Un viaje menos a la capital, tanto que hablas de viajes y de queridas y! ¡Que sabes tú de eso!

Julia ¡Claro que sé! ¡Claro que sé! ¡Y que te crees tú! ¡Yo no sé si tu tienes deseos o no! ¡Lo que sé es que yo sí lo tengo! - ¡Y que no tengo nada, nada! ¡Y que estoy sola! ¡Y que soy una mujer! ¿Te enteras? ¡Y quiero serlo! ¡Y que me paso los años sin sentir que lo soy! ¡Entérate! ¡Necesitabas oírlo! ¡Entérate!
(.....)

Enrique ¡No te consiento que hables así! ¡No te consiento que! " (310).

Al margen de lo desafortunado del diálogo, éste sirve para poner de manifiesto las relaciones entre los esposos, y sobre todo para acentuar aún más el contraste entre la situación real de Julia y su (im)posible relación con Juan. La afinidad de sensibilidades, la ternura y la desesperación de dos seres desvalidos y solitarios, no tendrá ninguna posibilidad de concretarse. Será cercenada de raíz.

Por eso mantengo que Nunca pasa nada es el film más amargo de Bardem. Ni siquiera existe esa toma de conciencia que en otros films se podría considerar -- como positiva, puesto que en Juan ya existe, y Enrique tiene un instante de "debilidad", pero vuelve inmediatamente a -- su vida normal. Todo será un paréntesis que únicamente dejará un gusto amargo en el recuerdo.

6.3.8. El Documental

La teoría de Bardem, de que el "cine será ante todo testimonio ó no será nada" (311) le ha llevado con frecuencia a intentar intercalar documentales en sus films. En la mayoría de los casos la integración no se producirá y nos encontramos en medio de un film, con diez minutos de documental que se despegan del resto de la cinta. - Para Bardem era una forma de intentar integrar la historia en un lugar concreto y real, pero, como ya precisamos al hablar de Cómicos, el resultado deja bastante que desear. En Nunca pasa nada ocurre exactamente lo mismo. Los planos documentales de Jacqueline paseando por el pueblo, y sobre todo comprando en el mercado al aire libre -escena 17- sólo sirven para explicar algo sobre lo que insiste el film: que la represión sexual no es patrimonio de Enrique, sino de todo el pueblo. Pero el intento de evidenciar este hecho lleva a Bardem a que la curiosidad y el deseo de los vecinos - de Medina del Zarzal, aumente al preguntar ella el precio de una combinación. Resulta en principio bastante ilógico - que una mujer como Jacqueline piense en comprarse ropa interior, en un puesto al aire libre, donde no tiene posibilidad de probarse, pero Bardem parece interesarse más por reforzar la conexión deseo sexual-ropa interior femenina- Enrique hurgando la maleta de Jacqueline- que por la lógica del comportamiento de los personajes, lo que hace inverosímil la escena.

En lo que se refiere más al testimonio, que al documental, conviene resaltar, que, aunque episódicamente, -escena 19- el film nos muestra un camionero republicano, -que estuvo en los campos de concentración franceses, custodiado por soldados senegaleses. El hecho merece resaltarse porque es uno de los datos históricos más sistemáticamente obviados, cuando se habla de la guerra civil, y al que Bardem se refiere 24 años después de finalizada.

6.3.9. La puesta en imágenes

Soy de los que opina que Nunca pasa nada supone un paso adelante en la carrera de Bardem, y su única película -a la que quizá había que añadir algunas pretensiones de Siete días de Enero- de interés en los últimos veinte años.

Dos son los factores determinantes de este --avance. Uno, ya ha quedado consignado en las páginas precedentes, y se refiere a la inusual carga humana de que están dotados algunos personajes. El otro se centra muy concretamente en la puesta en imágenes.

Una de las características fundamentales del cine de Bardem - y Muerte de un ciclista ó la entonces reciente Los Inocentes son buena prueba de ello- es el esteticismo y la composición diagonal -a menudo forzada- de sus encuadres. Estos problemas se agudizan por la técnica de --planos cortos, y el estatismo de los personajes que resalta aún más, lo forzado de la composición.

Nunca pasa nada, es, en este sentido, radicalmente diferente. Bardem ensaya, con bastante fortuna, la técnica del plano largo, que en este caso, supone dos grandes virtudes.

La primera, que con los largos planos secuencia es casi imprescindible que los personajes se muevan y que la cámara también, con lo que, tanto el hieratismo, como la composición forzada, desaparecen casi totalmente.

El segundo, es que este método, facilita la integración de los personajes, con el entorno en el que se mueven, preocupación fundamental del cine de Bardem, y que en cuenta, en esta técnica, su mejor aliada.

El propio Bardem parecía ser consciente de estos problemas, al menos por las veces que los críticos se lo habían reprochado:

"En Cómicos hay cosas muy bellas de encuadre, pero eran encuadres fijos. Lo difícil es que todo eso se mueva, y se mueva bien. Quizá la gelidez que se me ha reprochado muchas veces, estaba en esa manera de construir. Pero de eso me he ido desprendiendo. Yo noto, por ejemplo, un avance muy grande entre Muerte de un ciclista y Calle Mayor. Luego eso se remansa y ahora estoy trabajando en la misma longitud de onda que Calle Mayor: no dando importancia a ese encuadre demasiado pensado; vamos está pensado, eso es evidente. No creas nunca a esos que dicen que hacen el encuadre de cualquier forma, para darle a todo mayor espontaneidad. Todo el mundo coloca la cámara en un emplazamiento después de hacer unos cálculos milimétricos. Lo que sí pasa es que la película, da, a veces, la impresión de que el encuadre no se ha buscado, y otras veces, lo denuncia claramente. Cuando la cámara se coloca de verdad al azar, a mí me parece una porquería todo" (312).

El problema de los planos largos reside en que mientras mediante el montaje, puedes crear, en la moviola, el ritmo acelerado y modificar la duración de cada plano, con

los planos -secuencia y planos de larga duración, todo tiene que estar medido de antemano, es en el rodaje donde determinas el ritmo y duración de las tomas, y no hay posibilidad de modificar posteriormente.

En el plano secuencia el montaje se hace dentro del plano, y si no existe una perfecta adecuación de movimientos de actores, duración de la escena, y movimiento de cámara en el instante del montaje, no hay ninguna posibilidad de arreglo posterior.

Las dos secuencias más evidentes en este sentido, obtienen resultados muy diversos. La conversación nocturna entre los dos amigos está rodada en un único plano y aunque es de lo más endeble del film, creo que el hecho de estar realizado sin cortar, lo hace ligeramente más soportable.

Por el contrario la conversación entre Enrique y Jacqueline, en la clínica, filmada íntegramente en un solo plano, a base de mover los personajes y la cámara, demuestra que este método evita la rigidez y el acartonamiento, tan frecuentes en los films de Bardem.

Mucho más dicutible, por el contrario, resulta el empleo del cinemascope. En Los Inocentes al ser un film estático, el cinemascope no hace más que acentuar los defectos y los "efectos" de composición de Bardem, mientras que el carácter dinámico de Nunca pasa nada disminuye este problema.

Pero Bardem, hace con el cinemascope, lo mismo que con el encuadre. Como sus películas no son fáciles de aceptar por el público, pretender darle un "plus" de interés a base de bellos encuadres que, le darán mayor espectacularidad.

Con el cinemascope, lleva a cabo el mismo razonamiento, con la ventaja de que lo formula explícitamente:

"Una de las razones que no te he dicho por las que quiero utilizar el cinemascope es porque como mis películas no son historias que se sigan con el agrado que otro tipo de cine produce, como no puedo apoyarme en un final feliz, sino que mis finales generalmente son amargos, pienso que una manera de compensar al espectador popular de no darle esas películas en colores, esas canciones que les dan otros días, es espectacularizar un poco, aunque solo sea en el proceso de proyección, mis películas" (313).

6.3.10 Repercusión crítica

Ya hemos adelantado la mala acogida que la -- crítica internacional dispensó a Nunca pasa nada. Aprovechando que en ese momento Bardem acababa de presentar películas -- en Berlín y en Venecia, la revista Nuestro Cine inició la operación de recuperación del maltrecho prestigio del realizador español.

Las razones son claras: Nuestro Cine, nacía en Julio de 1.961, era una revista controlada por el P.C.E., un intento de prolongación de Objetivo que proseguía la política de infiltración del PCE. en el terreno cultural, y en los medios de comunicación, y en la que, como no podía aparecer públicamente como responsable, buscó a otras personas para este menester; en este caso se trataba del Subdirector José Monleón, por más que la dirección fuera de J. Angel Ezcurra. El primer número contaba con la colaboración de Bardem, Muñoz Suay, Egido, Diamante, etc. que representaban muy claramente la línea seguida por Objetivo. Pero sus obligaciones profesionales les les impedían dedicarse por entero a tales menesteres y -- trasladaron el trabajo a los miembros más jóvenes --y con más tiempo-- del PCE, que estudiaban en el IIEC, fundamentalmente José Luis Egea, Victor Erice, Santiago San Miguel, Antonio -- Eceiza, y algo menos Julio Diamante.

En el número dos se reproducía íntegro el guión de A las cinco de la tarde y en el nº 3 se hacía la crítica del film. Pero la mala acogida obtenida por éste, llevó a -- que los planteamientos fueran muy prudentes.

En el número 29, en cambio, está casi enteramente consagrado al realizador madrileño. Un largo artículo de Cesar Santos Fontela, sobre la vigencia de Bardem en 1.964, deja paso a un análisis de José Luis Egea de Los Inocentes y Nunca Pasa nada en que opina que la primera es un mal --- film, mientras que la segunda permite recuperar al mejor -- Bardem.

Una larga entrevista, seguida de una filmología comentada, completa el bloque, que se cierra con dos documentos: su ponencia en las primeras conversaciones cinematográficas de Salamanca, y un artículo teórico, titulado "Para qué sirve un film".

La verdad es que en esta ocasión, y quizá con notoria injusticia, la película no tuvo el eco que merecía, y Bardem, siempre preocupado por la continuidad de su carrera y por el afán de hacer películas cada vez más grandes y con mayores presupuestos, acababa de firmar Los pianos mecánicos que, desde mi óptica, abre una nueva etapa, la menos interesante por todos los conceptos, y que denomino alimenticia, en su larga carrera.

6.3.11 La opinión del director

"Nunca pasa nada se desarrolla en un clima provinciano, y es similar -porque la provincia siempre es similar a sí misma- al de Calle Mayor. Si esto se dice así, me parece bien. Lo que no entiendo es que pueda tener un sentido peyorativo. En esta última película, he dado algunas cons

tantes de la provincia, pero ya estaban en Calle Mayor, en la medida en que aquella película era sobre todo un documental sobre la provincia, salvando en parte, la anécdota de Betsy Blair. En Nunca pasa nada no. Los acontecimientos humanos, y no la descripción del entorno, es aquí lo fundamental" (314).

"Luego hago Nunca pasa nada y va a Venecia. Allí dicen que es como Calle Mayor. Yo lo comprendo. ¿Cómo voy a exigir a Ivonne Baby que conozca la realidad española?. No sabe de que va Por ejemplo, la conversación en el puente, nosotros la entendemos, pero en el extranjero no la entienden, no funciona fuera" (315).

"Para rodar esta historia estuve recorriendo diversos sitios, hasta que me encontré con Aranda de -- Duero, que era exactamente lo que yo había descrito; sucede que había muchas cosas, tipos, bares, que coincidían -- justamente con el guión. Esto no es una casualidad, sino -- que como lo que estaba escrito se basaba en una realidad, -- el encuentro con el lugar, que se daba en estas circunstancias era natural, porque lo que figuraba en el guión tenía una verdad" (316).

6.4. La etapa alimenticia

Diez años y seis films, componen esta etapa en la que Bardem toca todos los temas, todos los géneros, con resultados mediocres siempre.

El Director parece renunciar a hacer películas personales, intenta convertirse en un artesano, trata de llevar a cabo, con esmero, los más disparatados encargos que llegan a sus manos. Aunque sea brevemente, procederé a realizar un pequeño comentario de los films que integran este apartado.

6.4.1. Los pianos mecánicos

Los pianos mecánicos es una película híbrida, en el sentido en que Bardem acepta un encargo, pero un encargo que le gusta, del que piensa que puede sacar partido. Se trata de adaptar la novela del mismo título del novelista francés Henri Francois Rey, que ya había trabajado con el realizador en el guión de Nunca pasa nada. El propio realizador confesaba que lo consideraba un material interesante. Se trataba de reflejar el mundo de la "dolce vita" - de Cadaqués, a la vez que planteaba las relaciones entre los adolescentes y los adultos.

El film era una coproducción de notable presupuesto, que podía consagrar a Bardem, como un -- realizador internacional, y un éxito en este tipo de film, -- podía hacer que las conversaciones con las productoras americanas, que se estaban alargando indefinidamente, se concretasen definitivamente en algo.

El resultado fue desastroso, -- desde el punto de vista fílmico, -- aunque constituyó el mayor éxito comercial que Bardem ha tenido a lo largo de su carrera.

Un reparto que el realizador no es capaz de controlar, absolutamente heterogéneo, en que cada intérprete actúa en un registro distinto, da como resultado un film repleto de "números" de actores que contribuyen, aún más, a la endebles del conjunto.

La película trata de ser el testimonio de la vaciedad y la superficialidad de la "dolce vita" -- de la Costa Brava, pero ni siquiera sus pretensiones testimoniales están logradas.

Conviene señalar igualmente, algunas particularidades del film, por la relación que tienen con la obra anterior y posterior de Bardem.

Bardem ha ido renunciando, con el transcurso del tiempo, a determinados efectos de montaje, de los que me he ocupado con detenimiento, en los capítulos anteriores.

Los pianos mecánicos inauguran la época en que Bardem monta en paralelo una escena de amor, con otra que se desarrolla simultáneamente, lo que le permite acortar -estamos en 1.965- las escenas de relaciones sexuales.

Cuando Jenny y Vincent están haciendo el amor, Bardem monta esta escena en paralelo con el baile flamenco, lo que le permite igualmente conservar el sonido del flamenco con imágenes de ellos en la cama.

Otra figura de estilo que Bardem reitera, es la repetición del algún instante decisivo, desde distintos puntos de vista, para subrayar su importancia. Una clara muestra de este proceder lo analizamos extensamente a propósito de Los inocentes, cuando Bruno se levanta hasta seis veces de su silla, durante la convención anual.

Aquí se trata de la chaqueta que Reginald ha regalado a Vincent, y de la que éste decide desprenderse. Para reiterar la importancia de la liberación, Bardem nos muestra a Vincent agitando la chaqueta para lanzarla lejos, desde cuatro puntos de vista: primero nos muestra un plano cercano de Vincent, después un plano general, a continuación un plano general mucho más amplio, en el que la figura de Vincent agitando la chaqueta, aparece perdida en el paisaje, y finalmente, vuelve a un plano cercano -plano americano- para mayor precisión- pero esta vez de espaldas.

En el capítulo de influencias hay que señalar que Bardem, no puede evitar citar expresamente El Gato pardo (317) en la escena en que los dos niños recorren la casa deshabitada, que recuerde la similar de Claudia Cardin

nale y Alain Delon, en el film de Visconti.

Como particularidad curiosa, señalar, que al inventarse Regneir un alfabeto con "la Naranja", en el que únicamente existen cinco palabras: sol, comida, dormir, joder y beber, Bardem puede, utilizando el nuevo alfabeto, decir frases que difícilmente, le hubieran autorizado de no usar un idioma desconocido.

La moraleja de la película -hemos dicho ya que se trata de un film de transición- estriba en que un niño Daniel, poco más que un animalito despierto, acaba dándose cuenta de la situación, y convirtiéndose en testigo y juez de la vida de su padre, y hace comprender a éste el absurdo de la vida en que se encuentra inmerso.

La película se presentó en el Festival de Cannes, donde fué literalmente masacrada, y este fué un golpe terrible para el prestigio de Bardem, del que nunca ha llegado a recuperarse.

6.4.2. El último día de la guerra (1.968)

Se trata de una coproducción italo-hispano-norteamericana, rodada en inglés a los tres años de Los pianos mecánicos y que no posee el más mínimo interés.

Escaldado, por la experiencia de su film precedente, creo que se trata del primer film de Bardem -excluyendo Esa pareja feliz- que no fué a un Festival de Cine.

En realidad es una película de serie-B americana, que Bardem afirma que realizó, porque "me parecía válido hacer una película antimilitarista y antinazi" (318)

En el fondo se trata de un film maniqueo, en el que para explicar hasta que extremo son malvados los nazis, se hace que la historia se desarrolle una vez finalizada la guerra, en Austria, el 6 de Mayo de 1.945. Los alema

nes están dispuestos a matar a Martin Trubbs, un científico civil, a pesar de que les confirman oficialmente que la guerra ha terminado.

Si no fuera por una secuencia, -la conversación con el mecánico- se podría decir que la película podría haber sido realizada por cualquier americano de -- quinta categoría, a tenor de su falta de fuerza, carencia de interés, y total superficialidad.

Paso a copiar la conversación ante
dicha:

"- ¿Sabes quién es tu amor?

Mecánico.- ¿Quién?

- Ese montón de chatarra. Porque te encanta trabajar en eso.

¡Muchacho, tú no podrás vivir sin una llave inglesa en la mano

Mecánico.- Que tonterías. ¿Crees que me gusta -- trabajar entre grasa, como un animal?.

- Oye, acabas de hacer algo que nadie -- más que tú podría hacer, y has conseguido lo que nadie podía, ni siquiera soñar. ¿No ves que cuando estás enredado en ese motor, desmontándolo y -- volviéndolo a montar, pedazo de mulo, eres feliz?" (319)

Es indiscutible que esta mezcla - de loa al trabajo proletario, con un paternalismo trasnochado que insulta cariñosamente al trabajador, y le hace ver la importancia de su actuación, difícilmente podía haber sido - realizada por alguien que no fuera Juan Antonio Bardem

6.4.3. Varietés (1.970)

Trece años después del extraordinario éxito conseguido por Sarita Montiel en El último cuplé y 16 -- años más tarde de Cómicos, Bardem trata de hacer una versión musical de su primera obra como realizador en solitario, adecuándola a las exigencias que una estrella, como Sara Montiel, imponía. Para adaptarse a las características de las canciones de la actriz, está obligado a situar la película en los años - 30.

Despojada la historia del ropaje --- intelectual que la cubría en Cómicos, no se sostiene en pie.

El intento de repetir -como en Bienvenido Mr. Marshall- un éxito partiendo de la obligatoriedad de unas canciones, no se vió coronado por el triunfo, y el resultado obtenido es notablemente distinto.

Sin embargo, la historia, en lo esencial, permanece idéntica. Hay una trasposición casi total de - secuencias de un film a otro. El personaje principal también - se llama Ana Ruíz, aunque Ana Marqués sea su nombre de batalla. Las diferencias son mínimas: Desaparece el personaje de Marga- que es sustituido por Jimmy el ventrílocuo.

La mayor modificación está en el fi-- nal. En Cómicos, Ana abandona a Carlos, y trataba de seguir -- adelante con sus propias fuerzas. En Varietés, Ana se supone - que se casa con el dueño del teatro, Arturo Robles, que pese a que colecciona cantantes guapas y con talento, que esperan una oportunidad, en el caso de Ana, se ha enamorado perdidamente - de ella.

Otra diferencia importante, es la escena de amor, que en Cómicos estaba eludida-la censura lo imponía- y que en Varietés es explícita. Existe, como en el caso - de Los pianos mecánicos un montaje paralelo, pero en esta ocasión muchísimo más ridículo que en la película anterior.

Bardem alterna los planos de ellos dos viajando en el coche de caballos, con planos del hombre y de la mujer en la cama. Más tarde las escenas de cama alternarán con planos de los caballos -primero las patas, luego las cabezas- en cámara lenta. Para completar la secuencia, Bardem -como en Los Inocentes y Los pianos mecánicos- repite alguno de los planos. En este caso, el de Ana con los brazos en alto esperando la cabeza de Arturo.

En cuanto a influencias, es bien notorio que Varietés es un autoplagio, pero con referencias de otros films. Así cuando Ana, se levanta, tras haber hecho el amor- se supone que por vez primera- y toca los objetos, - las fotos y los cortinajes de la película, la escena es un remedo del despertar de Greta Garbo en La Reina Cristina de Suecia (320), y la escena en que Carmen Soler toma conciencia de que es vieja, y se unta la cara de crema frente al espejo, es una copia descarada del final de Buenos días, tristeza -- (321).

Quedan las canciones. Las letras -pretenden ser "picantes", pero más bien resultan de mal gusto. Como muestra, transcribo el estribillo de una de las más famosas:

"Para dar gusto a los señores, pasan su vida las camareras
Te pide un cliente, y al servirle el té, a la camarera le dice.
echa-te, echa-té, a la camarera le dice -
echa-te, echa-té" (322)

Como curiosidad conviene resaltar que la letra de la canción que dá título al film, fué escrito por el propio realizador, que explicaba de esta forma, la razón de ser de Varietés:

"Pienso que se pueden hacer películas que sirvan para realzar determinadas estrellas. Yo había hecho -- para Rocío Durcal, una versión totalmente musical de Cómicos, -- que me gustaba mucho, pero que no se pudo hacer. Luego hice una versión más digerible, que fué Varietés. Se cambió la época histórica, para que fuera congruente con lo que cantaba Sara Montiel. Me gustó mucho hacerla, porque me dí cuenta que me interesaba mucho el cine musical, sobre todo, en razón del ritmo. Siempre he estado preocupado por el ritmo de las películas" (323).

6.4.4. La Isla Misteriosa (1.971)

Trás el fallido intento de hacer una película para una estrella, Bardem es contratado para dirigir -- una nueva versión de unos de los clásicos de la literatura juvenil: La isla misteriosa de Julio Verne.

Se trata de una gran producción coproducida por España, por Francia e Italia, que duraría cinco horas y media y de la que en principio, se harían 2 versiones, una para ser emitida por la pequeña pantalla, y otra para su exhibición comercial en los cines.

Aquí, una vez más el fracaso de Bardem es mucho más evidente, ya que se trataba fundamentalmente de realizar una película de aventuras, en la que un grupo de evadidos en un globo, llegan a una isla desierta y tiene que sobrevivir. El realizador se muestra incapaz de salir airoso del encargo, y es probablemente, la más floja de las numerosas versiones que se han hecho de la novela de Verne.

Además contaba con uno de los personajes literarios más fascinantes de la literatura universal, el Capitán Nemo, y Bardem no es capaz de aprovecharlo adecuadamente. Cree que la forma de darle grandeza y misterio se consigue filmandole a contraluz, aunque las canciones que mitifican a Nemo, son en cambio, una buena idea.

Como hechos curiosos conviene resltar que Rafael Bardem, el hijo del realizador, incorpora al niño del -- film, que Bardem reitera los planos de atardecer y puesta de -- sol -esta vez en la playa- que contribuían al estetecismo de Varietés, aunque allí el fondo fuera los campos castellanos, y que hay una escena que parece inspirada en otro film: Me estoy refiriendo a la aparición del perro, que hace que todos los -- guardianes traten infructuosamente de cogerlo.

La escena recuerda otra similar de Tlayucán (324) en la que todos los personajes persiguen a un cerdito que se supone que se ha tragado las perlas de la Virgen.

Finalmente, quizá pueda encontrarse en la escena de Nemo en su camarote una referencia al cine, en el invento que compró y que él mismo ha mejorado. Sus palabras exactas son: "Es útil para revivir fantasmas" (325).

Bardem, que utilizó la isla de Lanzarote como lugar donde se desarrollaba la acción, y que contó con un hombre de la categoría y de la fama de Henri Colpi (326), para la segunda mitad, no quedó satisfecho con el film, a causa -se según dice- de que el presupuesto era muy bajo. Pero creo que se rá útil cederle la palabra:

"Cuando llevaba cinco horas útiles, decidieron cortar el rodaje, y el productor español quería hacer -- una película de hora y media. Como faltaban escenas, quiso rodar en La Pedriza, a lo que yo me negué, y al no ir yo, los actores decidieron no rodar. Manzanos rodó algunos planos con -- unas maquetas, que salieron horribles. Por otra parte, no se -- puede convertir una película concebida para cinco horas y me-- dia en un film de hora y media. Determinadas escenas resultan-- excesivamente largas, y otras, desproporcionadamente cortas: -- total que existen tres versiones, la francesa, la italiana y -- la española. (...). Pensé por un momento en retirar mi nombre

de la película, pero decidí no hacerlo, ya que aunque ganase el pleito, sería dos años más tarde, cuando prácticamente ya hubiera terminado la exhibición". (327)

Bardem volvió a cometer el mismo -- error que en La Venganza. El, que dice estar muy preocupado -- por el ritmo de la película, debería saber que no se puede -- acortar o alargar las escenas para modificar la duración de -- un film. La única manera de hacerlo, es prescindir de deter -- minados episodios completos, como ya demostramos a propósito -- de La Venganza. Aquí era más difícil el lograrlo, pero a juz -- gar por la única versión que conozco -la española- el resul -- tado es aún peor que en La Venganza

6.4.5. La corrupción de Chris Miller (1.972)

Quizá la película más impersonal -- de las realizadas por Bardem, a lo largo de su carrera. El -- film nace de dos operaciones comerciales que confluyen. La -- primera corresponde a llevar a la pantalla un guión de San -- tiago Moncada prolífico autor teatral de éxito, cuya obra -- carece del más mínimo interés, y el retorno de Marisol al -- cine, tras un largo paréntesis de ausencia.

Para servir esta vuelta de Mari -- sol, se piensa en un director de prestigio, para que contro -- le adecuadamente su primera actuación dramática, muy lejos -- de los papeles que la hicieran famosa como niña canora. To -- dos estos ingredientes, a los que había que sumar el relati -- vo "destape" de Marisol, y el apoyo de una multinacional, la Warner Bross, hacían que el film estuviese planteado como -- una operación comercial que difícilmente podría fracasar.

Para completar un reparto interna -- cional, y hacer que el film fuese vendido en el extranjero, -- se colocó junto a Marisol a la actriz americana Jean Seberg y al actor Barry Stocker.

La historia, repleta de efectismos y de truculencia, era literalmente inverosímil. La presencia de -- Jean Seberg, al lado de Marisol, ponía al descubierto los limitados recursos dramáticos de la actriz española, especialmente, en comparación con la que encarnaba a su madrastra.

No deja de resultar curioso que Bardem, que afirma que el cine de Hitchcock no le interesa nada, acabe haciendo un film que incluye momentos, tanto de Psicosis (328), como de Marnie la ladrona (329).

No son estas las únicas influencias que cabe discernir en el film. En algunos momentos --sobre todo el recuerdo traumatizante de Chris Miller-- el montaje, con planos repetidos que progresivamente aumentan de duración, está claramente inspirado en el procedimiento seguido por Alain Resnais en "Te amo, Te amo". (330).

La costumbre de montar en paralelo las escenas de amor, es reiterada de nuevo en este film, y en la escena de cama entre Chris y Barney, Bardem monta en paralelo tres acciones, la de los dos jóvenes haciendo el amor, el recuerdo de Chris, con ella duchándose y el levantador de pesos atacándola, y los esfuerzos inútiles de Jean Seberg para salir de la casa.

La utilización de la música en las películas de Bardem, siempre ha sido efectista y estridente, como ya tuvimos ocasión de comprobar, incluso en films tan logrados como Calle Mayor. Pero esta tendencia del realizador, al operar sobre un film de género, en que la música normalmente se ocupa de reforzar las escenas de terror, conduce a que su utilización en La corrupción de Chris Miller resulta absolutamente insufrible.

La tendencia de Bardem al plano secuencia, presente en su obra desde Nunca pasa nada, alcanza aquí su máximo-exponente, sobre todo en la escena del pregenérico.

Si en la película anterior hablabamos de que el hijo de Bardem, Rafael, tenía una intervención importante en el film, aquí, aunque su papel sea menos largo, aparecen en pantalla otros tres hijos de Bardem, María, Juan y Miguel, que incorporan a los niños que mueren víctimas del asesino en la película.

Cuando pregunté en 1.973 a Bardem, por el film, que en aquel momento era su última película, la respuesta del realizador no pudo ser más explícita:

"Pienso que hay que hablar de todas las películas, de las buenas, de las malas y de las regulares. Lo que me molesta a propósito de Chris Miller es que digan que he claudicado. Se claudica cuando pudiendo hacer A, se hace B, pero -- cuando no hay otra posibilidad más que hacer B, yo no veo la -- claudicación.

Siempre he dicho que el sistema de cine español es un híbrido entre unas condiciones capitalistas, que se dan en las democracias parlamentarias burguesas, y ciertas condiciones fascistas, que se dan en los estados totalitarios, pero sin tener las ventajas de unos ó de otros, sino únicamente los inconvenientes. No es un cine de Estado, pero es un cine dirigido.

Se me acusa de haberme pasado al cine comercial, pero yo siempre he hecho cine comercial, siempre he pretendido que fuese la gente a ver mis películas. Yo he sobrevivido en mi carrera, gracias a que mis películas se vendían al extranjero . (.....)

En el caso de Chris Miller lo que me gustaba era la escena en la que dos mujeres mataban a un hombre. Estaba harto de que en las películas, incluso en las que se pretendían más realistas, la gente se muriese en diez segundos, y sin decir una palabra. Lo normal es que la gente tarde en morir, y que se queje mientras muere" (331).

Resulta realmente curioso que Bardem trate de justificar su interés por el film, en base de las pretensiones realistas de la escena del asesinato del Barney, por Chris y Ruth, cuando se trata de una escena que está realizada de forma absolutamente no realista.

El apuñalamiento comienza con una puñalada de Marisol por detrás, a continuación una de Jean Seberg por delante, otra de Marisol por delante, lo que hace que Barney caiga por las escaleras, y que trate de protegerse con Jean Seberg. En ese momento se produce la cuarta puñalada que le da Marisol por detrás.

El muchacho huye, ellas van a buscarlo y se abalanzan hacia él, en cámara lenta. Le propinan 4 nuevas puñaladas a cámara lenta.

Además de seguir los pasos que Peckinpah inició en Grupo Salvaje utilizando la cámara lenta, en las escenas de violencia, está clarísima la contradicción existente entre las declaraciones de Bardem y su película.

6.4.6. El poder del deseo (1.975)

El aceptable éxito comercial de La corrupción de Chris Miller, llevó a repetir, tres años más tarde una fórmula semejante. La base era la repetición de una película --

dramática de Marisol, dirigida por Bardem. Además ya no se trata de un "semidestape" como en el caso del film precedente, sino que la propaganda se encargó de dejar bien claro que Marisol "mostraba todos sus encantos".

La ventaja de El poder del desec es estar basada en una buena novela de Manuel de Pedrolo, un escritor muchísimo más interesante que Santiago Moncada.

La primera colaboración de Bardem, con Rafael Azcona, el guionista estrella del cine español, no resulta especialmente brillante. Desaprovechan una historia en la que Juna, explota tanto su atractivo sexual, como su pertenencia a otra clase social, para utilizar a Javier en beneficio propio.

El tema parecía adecuarse mejor a las características y la manera de pensar de Bardem, pero el resultado es un film muy semejante a La corrupción de Chris Miller, con la agravante de no haber alcanzado el éxito comercial de aquella. Pequeños detalles, como el anuncio por TV. de la elecciones sindicales de 1.975, nos recuerdan que Bardem aprovecha cualquier oportunidad, para llevar llevar el agua a su molino.

Juego sucio, título de la novela de Pedrolo, que Bardem intentó mantener, sin éxito, en el film, está narrada en flash-back, y se supone que esta ruptura del suspense, habría de servir para potenciar las relaciones entre los personajes, e incluso para desarrollar las implicaciones sociales de esta auténtica "corrupción de Javier", pero desventuradamente no es así.

Una vez más, la escena más "característica" del film es la escena de amor entre Juna y Javier.

Una vez más, Bardem, utiliza el montaje paralelo, aunque las escenas que intercala en esta ocasión sean las de un documental de peces que pasan por TV., y que se encuentra en la misma habitación que los dos amantes.

El tercer elemento del montaje paralelo, está representado por la madre de Javier, que toma el aire en la terraza.

En esta ocasión la justificación del montaje paralelo, es más realista. Javier enciende la TVE, para evitar que su madre pueda escucharles hacer el amor. Pero las imágenes que TV transmite son altamente simbólicas: Bien del sentido general de la escena, que nos muestra como se va llevando una trampa para peces -Javier esta cayendo en la trampa de Juna-. Bien del acto sexual, con largos travelling de acercamiento que representan la penetración de la mujer por el hombre. El resultado final, es bastante deplorable, y Bardem, -una vez terminada la escena de amor- hace que TV pase unos planos de unos manifestantes, contra los que carga la policía.

Las pretensiones internacionales del film se concretaban en el reparto, con la presencia de Murray Head -no se volvió a cometer el error de traer una actriz extranjera, que compitiera con Marisol- actor inglés famoso por su interpretación de Domingo, maldito domingo (333), pero que no consiguió que la película tuviera aceptación en el mercado de habla inglesa.

NOTAS AL CAPITULO VI

- (274) Nuestro cine nº 29 pág. 37 op.cit.
- (275) El cine español en el banquillo pág.63-64 op.cit.
- (276) Francois Truffaut en Arts Noviembre de 1955. Paris
- (277) Nuestro Cine nº 29 pág. 37. op.cit.
- (278) Nuestro Cine nº 2 Agosto de 1961. Madrid pág. 24
- (279) Para la obra de Sastre ver Teatro Español 1959-60 .
Ed. Aguilar Madrid.
- (280) Nuestro Cine nº 2, pág. 26-57 op.cit.
- (281) Centre Presse 2 de Noviembre de 1960. Entrevista con
Juan Antonio Bardem realizada por Pierre Gallerey
- (282) Nuestro Cine nº 2 pág. 40 op.cit.
- (283) En este sentido sería muy claros los desenlaces de
Cómicos y Sonatas o incluso el de Muerte de un ciclista
en que la toma de conciencia de Juan, como en el caso
del Marqués de Bradomín, adquiere mayor importancia
que su muerte.
- (284) Nuestro Cine nº 2 pág.49-50, op. cit.
- (285) Positif nº 45 Mayo 1962. Crítica de Alas cinco de la
tarde. pag. 22-28
- (286) Premier Plan nº 21 pág. 50 op.cit.
- (287) Nuestro Cine nº 2 pág. 49 op.cit.
- (288) Nuestro Cine nº 2 pág. 53 op.cit.
- (289) Ibid.

(290) Nueva alusión al cuadro de Goya, explicitando su sentido.

(291) Nuestro Cine nº 2 pág. 54 op.cit.

- (292) Film Ideal nº 126 15 de Agosto de 1.963. pag. 492.
- (293) Ibid págs. 491-492.
- (294) De la banda sonora de la película.
- (295) No incluyo Sonaras, donde la mínima fidelidad a Valle-Inclán imposibilitaba el cambio de nombre del protagonista.
- (296) y más concretamente de Octubre realizado en 1.927-28
- (297) Nuestro Cine nº 29 pag. 38 op. cit.
- (298) Guión de Nunca pasa nada propiedad de Juan Antonio Bardem.- No publicado. pag. 21..
- (299) En el guión dice 55 años. En el film 51
- (300) José M^a García Escudero: La primera apertura Planeta Barcelona 1.978. pag. 38.
- (301) ibid pag. 30
- (302) inid pag. 62
- (303) Guión de Nunca pasa nada. págs. 42-43 op. cit.
- (304) De la banda sonora original del film Nunca pasa nada
- (305) Guión de Nunca pasa nada. págs. 81-82 op. cit.
- (306) Entrevista con Juan Antonio Bardem Film Ideal nº 216 Madrid 15 de Agosto de 1.963. pag. 491.
- (307) El señor embajador, pocos años más tarde Ministro de Información y Turismo, parece que tampoco conoce Santander, y -- que no ha visto la película con excesiva atención, puesto -- que la acción está situada en un imaginario pueblo llamado Medina del Zarzal; viendo la película con detenimiento se -- puede reconocer sin ningún género de dudas que es la localid^{ad} burguesa de Aranda del Duero donde se rodó esta película, centrada casi obsesivamente en el continuo paso de camiones.
- (308) Román Gubern y Domenec Font Un cine para el cadalso Editorial Euros Barcelona 1.975 pag. 132.
- (309) ibid pag. 309.
- (310) Guión de Nunca pasa nada op. cit. págs. 111 y 112.

- (311) Juan Antonio Bardem: "¿Para que sirve un film?" Nuestro Cine nº 29. Mayo 1.964 Madrid pág. 47
- (312) Film Ideal nº 126 op. cit. pág. 490.
- (313) ibid pág. 493.
- (314) ibid pág. 491.
- (315) Nuestro Cine nº 29 op. cit. pág.
- (316) Film Ideal nº 126 op. cit. pág. 491.
- (317) Film italiano de Luchino Visconti, realizado en 1.962.
- (318) El cine español en el banquillo op. cit. pág. 67.
- (319) Extraído de la banda sonora del film.
- (320) Película americana realizada por Rouben Mamoulian en 1.933.
- (321) Película americana realizada por Otto Preminger en 1.957, da sada en la novela de Francoise Sagan.
- (322) De la banda sonora original de la película.
- (323) El cine español en el banquillo op. cit. pág. 67-68
- (324) Película mexicana del español Luis Alcoriza, realizada en - 1.961.
- (325) Extraído de la banda sonora original del film.
- (326) Realizador francés, antes montador de films de Resnais, que había alcanzado la Palma de Oro en Cannes con Una larga --- ausencia (1.961)
- (327) El cine español en el banquillo op. cit. pág. 68.
- (328) Película americana realizada por Alfred Hitchcock en 1.960.- Título original Psicosis.
- (329) Película americana realizada por Alfred Hitchcock en 1.964.- Título origianl Marnie
- (330) Película francesa realizada en 1.976. Título original Je t' aime, je t' aime.
- (331) El cine español en el banquillo. op. cit. pág. 67-68
- (332) Película norteamericana realizada en 1.969. Título original The wild bunch.
- (333) Película inglesa realizada por John Schlesinger en 1.971. - Título original: Sunday, Bloody Sunday

C A P I T U L O V I I

7.1 El Puente

7.1.1. Sipnosis

Escena 1. Calle y taller mecánico

Una mujer pasa por delante de un taller mecánico. Algunos trabajadores salen a la puerta a verla pasar, lo que provoca la intervención del encargado.

Llega un utilitario averiado cargado hasta los topes, y el conductor intenta que Juan se lo arregle, sin éxito. Juan está preocupado con la puesta a punto de su moto para el puente que se avecina. Suena la sirena. Es la una, hora de abandonar el taller.

Escena 2. Lavabos taller

Los operarios se cambian de ropa. Uno de ellos les recuerda que a las nueve del domingo hay Asamblea en la parroquia, para lo del convenio.

Juan dice que nadie le va a estropear el puente.

Escena 3. Taller y calle

Juan se queja, tras cobrar, de que le han descontado treinta duros por falta de puntualidad. La conversación gira de nuevo en torno a la mujer de la escena 1, a la que Juan afirma conocer ante la incredulidad de sus compañeros de trabajo.

Escena 4. Tienda accesorios motos

Juan llega a la tienda de motos donde trabaja su amigo Venancio y pregunta por la Pepi, con la que había quedado para pasar el fin de semana en compañía de Venancio y la chica que está subida en la moto. Pero la Pepi no ha venido. La pareja decide irse y se lleva el transistor y la bolsa de bebidas que ha traído Juan. Este, tras tratar inútil-

mente que le esperen, decide ir a casa de Pepi para averiguar las razones de su no aparición.

Escena 5. Casa de Pepi, Escalera, Portal y calle

Juan interrumpe la comida en casa de Pepi, y la madre trata de salvar a su hija con una mentira. Dice que ha salido, pero también que está mala. Juan no cesa en su empeño, y ante los insistentes bocinazos de llamada que llegan desde la calle, sale Pepi. Juan se encara con ella, y trata de averiguar por qué ha faltado a su cita. Pepi acaba confesando que tiene otro plan.

Han llegado a la calle y unos chicos en un "jeep" llaman a Pepi. Juan al ver que son unos señoritos se ofende todavía más; Pepi responde que son mas finos que él, huelen mejor y tienen las manos más cuidadas.

Mientras Juan se mira las manos, Pepi aprovecha para huir. Juan descarga su mal humor contra unos chiquillos lo que le vale una reprimenda de un pasajero, lector de Blanco y Negro, que le reprocha su vocabulario. Esto acaba de exasperar a Juan, que multiplica sus insultos.

Escena 6. Calles de Madrid

Juan sobre su moto "la poderosa" recorre las calles de un Madrid desierto y asfixiante a las tres de la tarde. La voz en "off" nos da cuenta de los pensamientos de Juan, que no sabe que hacer con las sesenta horas libres que le quedan antes de volver al taller.

Escena 7. Fuente pública y calle

Juan ha hecho una parada para refrescarse un poco en una fuente pública.

Pasan coches con la radio puesta, y los anuncios a todo volumen sirven de reclamo publicitario a Juan, así como un cartel enorme desde el que una muchacha le invita con su sonrisa a ir a la playa.

Escena 8. Calles y Salida Sur de Madrid

Juan ha decidido salir de Madrid. Todavía no sabe muy bien hacia donde irá, cuando se cruza con un MG rojo descapotable con dos chicas extranjeras, dentro, que tocando el claxón tra-tan de llamar su atención, y le preguntan por la salida para Torremolinos. Juan decide ir a Torremolinos, y sueña con parar en el primer motel, y hacer una cama redonda.

Pero en cuanto el tráfico es un poco más fluido, las muchachas dejan atrás a Juan, que reacciona insultándolas.

Escena 9. Carretera General

Juan en su moto. Se da cuenta de lo absurdo que es irse a Torremolinos. Está solo y nadie le espera. Los kilómetros se hacen eternos. Pero hay que seguir adelante.

Escena 10. Carretera General

En las proximidades de Ocaña, un Guardia Civil del Servicio de Auxilio en Carretera hace señas a Juan para que se pare.

Se trata de llevar un recado de parte de un hombre, al que el coche se le ha estropeado, y cuya madre y cuñada están esperando en la carre-tera.

Para facilitar el reconocimiento, el hombre en-trega a Juan una foto.

Escena 11. Carretera General

Una mujer, con mirada preocupada, mira con cui-dado todos los coches que pasan delante de ella. Juan llega por la carretera y comprende que tiene que ser Isabel, la cuñada del hombre cuyo coche se había estropeado.

Escena 12. Lugar cercano a la carretera

Juan, con las mujeres, bebe con ansia el agua de una botella.

Isabel explica las razones de su presencia allí. Su marido lleva tres años en el Penal de Ocaña, después de dos años y medio en la cárcel de Carabanchel.

Solo tienen media hora de visita, y para eso llevan todo el día. El marido de Isabel salió enlace de Comisiones Obreras, y le detuvieron cuando la huelga del metal.

Juan se despide y se dispone a proseguir su camino. Cuando lleva un trecho cubierto se da cuenta de que aún posee la foto de las dos mujeres. Está tentado de volver, para entregársela, pero piensa que está muy lejos y se la vuelve a guardar en el bolsillo.

Escena 13. Carretera General

Son las seis y media y Juan lleva 85 Kilómetros recorridos. Se da cuenta de que no ha comido. De pronto se encuentra con un embotellamiento que le permite pasar coches con facilidad. La causa del embotellamiento es un accidente.

Escena 14. Viñedo

Juan tumbado en los surcos de un viñedo, come glotonamente unas uvas. Aparece un Dodge que remolca un "criss-craft" con dos jóvenes en bikini. El conductor del coche, pide a Juan unos racimos para las chicas, y luego le pregunta que hacia donde van. Como su destino es Torre-molinos, Juan dice que a lo mejor se ven. El conductor se burla de él, y finalmente le acusa de chorizo por robar uvas. Juan reacciona, demasiado tarde, y una vez más llena de insultos al "señorito".

Escena 15. Carretera General, melonar

"La poderosa" está ardiendo, y Juan se ve obligado a parar. Cerca hay un melonar, hacia donde dirige sus pasos. Se come un melón echa agua a la moto, y charla con el guarda del melonar.

Escena 16. Carretera General

Una muchacha hace auto-stop en la carretera, agitando algo con la mano, Juan se acerca y ve que es una blusa lo que sirve a la joven para llamar la atención. Cuando Juan, sin dar crédito a sus ojos, para, la muchacha corre hacia él, poniéndose la blusa que llevaba en la mano.

Escena 17. Campamento

Juan está tratando de arreglar la camioneta destrozada de un colectivo teatral. La muchacha que obligó a parar a Juan, enseñando los pechos, le explica en qué consiste su trabajo. Juan trata de ligar con ella, pero la muchacha se escabulle. Una vez arreglada la camioneta, Juan hace ademán de marcharse, pero el grupo intenta, con éxito, convencerle de que se quede.

Escena 18. Plaza del Pueblo

Los del grupo teatral están representando su función en la plaza del pueblo. De repente, una voz entre el público, grita "Intolerable", y otras voces de las fuerzas vivas del pueblo le secundan. Se organiza una pelea.

Escena 19. Sótanos del Ayuntamiento

Los cómicos están hacinados en los sótanos del Ayuntamiento, que son utilizados como prisión preventiva. Juan está indignado porque le han estropeado el viaje. Los componentes del grupo tratan de convencerle de que es un problema de to -

dos, pero Juan no está conforme.

Con la llegada del Secretario, se aclaran las cosas y Juan, que afirma no tener nada que ver con el grupo, queda libre.

Escena 20. Plaza del Pueblo

En la desierta plaza del pueblo, Juan hace los preparativos para proseguir su viaje. Se coloca unas páginas de periódico para protegerse del frío, y continúa su camino hacia Torremolinos.

Escena 21. Carretera General

Juan es parado por la Guardia Civil, que le pide la documentación. Al entregarla se le cae la foto de Isabel, y el cabo se la devuelve. Juan dice que es su familia. Otra vez en ruta, Juan piensa que si ha rebasado la velocidad límite, que le multen, pero que dejen de asustarle.

Escena 22. Gasolinera

Juan ha entrado a tomar un café con leche, en el bar de la gasolinera. A la puerta está un coche francés muy antiguo, extraordinariamente cargado de personas y enseres. Son argelinos.

El camarero sostiene una conversación con un argelino, que trata de explicarle que busca trabajo.

Juan no puede reprimir un "¡Pobre gente!", pero el camarero replica que están forrados de pasta, pero que son muy rácanos, que no se gastan ni una peseta. Esto molesta a Juan que le deja, ostentosamente, una peseta de propina y que le dice que la "pela es del moro".

Escena 23. Carretera General

Juan, para soportar mejor el calor, lleva puesto únicamente el bañador y el casco.

Escena 24. Pueblo y Carretera General

La carretera está cortada porque está pasando un entierro. Los que acompañan al ataúd, se quedan mirando con malos ojos a Juan, y a su sucinto atuendo.

Un guardia se acerca a Juan y le pone una multa. Juan paga y se viste.

Escena 25. Carretera General

En la carretera Juan a lomos de "la poderosa" piensa que tiene hambre, pero recuerda que la multa ha mermado considerablemente su economía.

Escena 26. Estación de servicio

Juan pide, en la barra, una cerveza y un bocadillo de tortilla, con objeto de dejar algo de dinero para Torremolinos.

Del comedor salen dos parejas que reconocen a Juan. Son emigrantes que han estado en Alemania y ahora vuelven a España a pasar las vacaciones.

Tras tomar unas copas, le enseñan el Mercedes que se han traído.

Al despedirse, Juan dice que tiene coche, y se ñala uno cualquiera.

Cuando llega a "la poderosa" está mareado por las copas que se ha tomado con el estómago vacío.

Escena 27. Olivar

Juan se despierta de la siesta. Aún le sigue doliendo la cabeza.

De repente, un chico joven, vestido con un traje de torero, corre despavorido delante de una muchedumbre que le persigue. Juan monta al torero a su grupa, pero ve el camino cortado por sus perseguidores, que se llevan al torero, y reco -

mandan a Juan que no se meta en lo que no le concierne.

Escena 28. Olivar y Carretera General

"La poderosa" ha pinchado y Juan descarga contra la moto, todo su mal humor. Con la rueda en la mano, trató de parar algún coche, pero no lo logró.

Finalmente pasó una furgoneta, a la que subió Juan.

Escena 29. Furgoneta

Juan se acomodó como pudo en el interior de la furgoneta, repleta de cachivaches y de personas.

Juan parece interesarse por una joven que le hace comprender que se llama Sally.

El motorista parece encontrarse cada vez más agusto entre esta gente y acepta el "porro" que le ofrecen.

Escena 30. Campamento hippy

En el campamento, Sally viene a buscar a Juan. Se besan bajo la luna y Juan no pudiendo contener su deseo, rompe la blusa de Sally. La muchacha llora por la brutalidad de Juan, y éste no sabe como disculparse. Finalmente llega la reconciliación y hacen el amor sobre la tierra.

Escena 31. Campamento hippy

Cuando la luz del amanecer despierta a Juan, éste se da cuenta de que se encuentra solo. No están allí, ni los hippys, ni Sally, ni la furgoneta. Estaba solo, con la rueda pinchada de "la poderosa"

Escena 32. Carretera General

Juan va por la carretera con su rueda a cuestas.

Para a un campesino para informarse de la distancia que le separa del pueblo.

Este, desde su mula, le asegura que aún le restan siete kilómetros, pero que en su pueblo-a dos kilómetros- quizás se lo puedan arreglar. Juan le pide al campesino que lo lleve en la mula. Le ofrece dinero, y el campesino, aunque afirma no quererlo, se apodera de los veinte duros que Juan le tiende.

Escena 33. Carretera General

Juan, en la parte de atrás de la mula, se encuentra muy incómodo, llevando además la rueda.

Se cruzan con un inventor, que va andando en una especie de artefacto consistente en dos grandes llantas metálicas y paralelas, unidas por media docena de travesaños.

El inventor se mete con los talleres mecánicos, lo que hace que Juan le replique, y que se enzarze en una discusión repleta de insultos.

Una pronunciada cuesta, por la que el inventor baja a más velocidad de la que tenía previsto, ya que no es capaz de parar, resuelve la disputa.

Escena 34. Plaza del Pueblo. Taller. Bar

Un mecánico del pueblo ayuda a Juan, afirmando que no importa que sea fiesta. Que Juan tiene un problema y hay que solucionárselo.

Una vez arreglada, Juan se entera de que en el pueblo no hay trabajo desde las navidades, desde que terminó la campaña de la aceituna.

Escena 35. Coche Sport. Carretera General

Un coche sport ha recogido a Juan con su rueda arreglada, para llevarlo hasta "la poderosa". Son gente bien. Un chico joven que conduce, y una chica que le acompaña en el asiento delantero, mientras el asiento trasero lo comparten Juan y otra

jóven. El conductor lleva el coche hasta el límite de lo que aguanta el motor, buscando emociones fuertes.

Al llegar a un cambio de rasante, mientras el conductor pisa a fondo, la chica del asiento trasero le tapa los ojos con las manos, mientras ella le decía como tenía que conducir. Además va por la izquierda. Juan está mudo de horror, mientras las chicas parecen presas de una enorme excitación. Tras alcanzar el cambio de rasante, vuelven a su derecha, y dejan que el coche se pare. Todos parecen relajarse, y el conductor enciende un "porro" que pasa a sus amigas. Juan sale del coche a trompicones, y se aleja de ellos, mirándoles con dureza, e incapaz de articular palabra.

Escena 36. Playa y paisaje de Torremolinos

Juan por fin ha llegado a Torremolinos. Es el atardecer, y la playa está vacía.

Escena 37. Playa

Juan está sentado en la arena, unos metros delante de su moto. Está terminando de fumarse un cigarrillo, mientras contempla la puesta del sol.

Dirigiéndose a la moto, le dice que ya ha visto el mar, y que ahora ¿qué?.

Escena 38. Carretera General

Tras su corta estancia en Torremolinos, Juan tiene que hacer el viaje de vuelta para llegar a tiempo al trabajo.

Por la mente de Juan pasan las imágenes de los sucesos vividos.

Isabel, los pechos de Aurora, la chica del colectivo teatral, los argelinos, Sally y un totero huyendo entre los olivos, su madre, una vieja cam -

pesina, sentada en una silla, sola y esperando, los hombres esperando el trabajo, los locos del coche sport, pasan rápidamente por la imaginación de Juan.

Escena 39. Entrada a Madrid

Juan, con las primeras luces del alba, entra en la ciudad, envuelta en un hongo oscuro de aire envenenado. Juan atraviesa como sonámbulo la ciudad.

Escena 40. Taller mecánico

Vuelta al trabajo cotidiano; Juan trabaja como de costumbre, en el taller. De pronto, se hiere, y sangre roja brota de sus manos.

Se dirige a los lavabos, donde hay un pequeño botiquín, donde apenas hay unas vendas, mercromina y esparadrapo.

Juan deja que el agua caiga sobre la herida, y la limpie.

Unos compañeros discuten en un rincón. Juan decide asumir su verdadera conciencia de clase e integrarse con sus compañeros en la lucha organizada.

7,1.2. Situación personal y cinematográfica

El 20 de Noviembre de 1.975, muere el dictador Franco, tras una prolongada agonía. España entra en una tensa espera y nadie se atreve a decir como puede evolucionar la situación. Comienza un tímido proceso de democratización, y Bardem ve abierta la posibilidad de volver a hacer el cine que le interesa.

El 3 de Abril de 1.976, con motivo de la manifestación pro-amnistía convocada por Coordinación Democrática, el realizador es detenido y sancionado con una multa de 500.000 pts.. Como no está dispuesto a pagar ese dinero, ingresa en la cárcel de Carabanchel el 6 de Abril, para cumplir los dos meses de arresto sustitutorio por impago de la multa.

En esos momentos los proyectos de Bardem se centran en Matar al General, film basado en la vida y en la muerte de Humberto Delgado, asesinado por la PIDE (Policía política portuguesa) en suelo español.

Las negociaciones parece que no avanzan, y la detención de Bardem no hace sino empeorar las cosas, sobre todo porque la intención de Bardem-en cuyo guión trabaja desde Octubre de 1.975 - es contar igualmente 50 años de fascismo en Portugal, a través de material documental.

El 8 de Mayo, un mes y dos días después de entrar en Carabanchel, y coincidiendo con la inauguración del Festival de Cannes, que tiene lugar esa misma noche, Bardem, junto con Eugenio Triana y Ramón Tamames -los tres, miembros del PCE en aquellos momentos- son puestos en libertad. Dos días más tarde, el 10 de Mayo, son puestos en libertad los detenidos que quedaban.

El 12 de Mayo, Arte 7, nueva productora, llama a Bardem para ofrecerle una película, que obligatoriamente ha de hacerse en el verano. Existe ya una sinopsis, basada en un relato de Daniel Sueiro, que lleva por título Solo de Moto. Además, Arte 7 tiene un contrato por una película con Alfredo Landa, que podría ser el protagonista del film. La sinopsis no le gusta a Bardem que le reprocha ser "muy superficial, con algunas gotas de cris-

ticismo y demasiado influida por las usuales historias que Landa viene haciendo " (334).

Bardem decide leer los relatos de Sueiro incluidos en El cuidado de las manos, y cree encontrar allí, algo más interesante de lo que suponía la sipnosis que le entregaron.

Acepta hacer el film el 31 de Mayo, dos días antes de que le notifiquen que Matar al General no se va a hacer por el momento.

La redacción del guión tiene lugar en dos fases. En la primera Bardem lleva a cabo un primer tratamiento de 80 páginas, que le ocupa desde el 7, hasta el 20 de Junio, y que ya lleva por título El puente. Bardem ha tomado ya otra decisión, Landa será Juan, el protagonista.

La segunda fase, hasta el 12 de Julio en que se dá oficialmente por terminado el guión definitivo, supone la incorporación de Javier Palmero y Daniel Sueiro al trabajo.

El 13 de Agosto, comienza el rodaje que se prolongará hasta el 25 de Septiembre, con algunos rodajes posteriores de poca importancia.

El 22 de Diciembre, siete meses y diez dias después de que se hablase por vez primera del proyecto, ya hay copia standard, y el 11 de Marzo de 1.977 se estrena en el cine Albeniz.

7.1.3. Estructura temporal

Es una de las películas de Bardem, más precisas temporalmente. Todo se desarrolla entre la mañana del sábado y la mañana del martes. El film comienza unos instantes antes de la una de la tarde, hora en que terminan su trabajo en el taller, y concluye durante la jornada matinal del martes, una vez que los empleados han vuelto a su trabajo.

Por secuencias, al sábado correspondiente de la 1 a la 20, cuando Juan después de salir de los sótanos donde ha estado detenido, vuelve a la plaza para proseguir viaje en "la poderosa".

El domingo abarca de la 21 a la 30, mientras que el amanecer del lunes, presenta a Juan, sólo, en el lugar donde estaba instalado el campamento hippy.

De la 31 a la 37 transcurren en lunes, mientras el de la 38 a la 40 corresponden a la madrugada y a la mañana del martes.

La única objeción lógica que se puede hacer a éste desarrollo temporal, es que resulta difícil de creer que Juan pueda hacer el viaje de vuelta en sólo una noche. No porque la distancia entre Madrid y Torremolinos, sea imposible de recorrer en ese tiempo, sino porque, a juzgar por la moto de Juan y la velocidad que ha llevado en el viaje de ida, resulta poco creíble. Veamos: Juan sale de Madrid a las tres de la tarde -secuencia 6- y a las seis y media -secuencia 13- se encuentra a 85 kiló metros. Como únicamente se ha parado a requerimiento de

los guardias, y a dar el recado a Isabel -supongamos un máximo de una hora-, la media de Juan no llega a los 40 kilómetros/hora, lo que le impediría hacer el viaje de vuelta en una noche. Además, el mal estado de la moto, hace previsible la necesidad de parar con cierta frecuencia. Pero de cualquier forma, es un detalle de menor importancia.

7.1.4. Estructura dramática

El puente, al igual que La venganza, es un film al estilo de las novelas de andar y ver, a que ya hemos hecho referencia. Por tanto, el planteamiento básico, es el de un personaje, que se encuentra con otros seres humanos, y de cuyo conocimiento extrae algún provecho. El modelo es, obviamente, Don Quijote de la Mancha, y como los tiempos mandan, su protagonista no cabalgará a lomos de Rocinante, sino encima de una moto "la poderosa" irónico nombre para una máquina ya vieja, y que difícilmente es capaz de resistir un largo camino.

Se trata, por tanto, de una película de encuentros, y antes de analizar uno a uno estos encuentros, conviene que distingamos claramente dos partes de la obra: la primera que transcurre cuando Juan, se encuentra en su entorno habitual -el taller, Venancio, buscando a Pepi-, y la segunda: constituida por encuentros casuales, que componen esa estructura itinerante.

Para razones de coherencia, nos limitamos en este apartado a analizar los segundos, y mas tarde haremos lo propio con los encuentros de la primera parte.

7.1.4.1. Encuentro con las extranjeras

Juan, pretendido prototipo del español medio, está obsesionado por el sexo, y si "La Manteniða" es lo cotidiano, las extranjeras, es el sueño dorado al que aspira en sus vacaciones, sobre todo después del plantón que le ha dado la Pepi. Por eso cree que "están ligadas" por el hecho de preguntar la salida hacia Torremolinos. Funcionalmente tienen el interés de ser ellas las que deciden el lugar donde va a ir Juan: Torremolinos, que aquí más que significar la pequeña localidad turística de Málaga, es el lugar común, que la gente utiliza para referirse a vacaciones lujosas y relaciones fáciles con extranjeras:

"Juan: Sí, sí reiros... Eso me gusta a mí, el cachondeo. ¡Estais ligadas! (...)

Juan: Li-ga-das... Venga, miss, seguirme... y el primer motel, pararemos y hacemos cama redonda los tres... Chatis, que sois unas chatis..."(335)

Pero cuando las dos extranjeras aceleran y dejan atrás al "motorista fantástico", la actitud de Juan cambia radicalmente:

"Juan; Para mí estais todavía verdes.... Si eran unas crías...

"Juan: ¡No te fastidia;... Pues no querían montar conmigo una cama redonda;

Y tras hacerlas un corte de mangas Juan concluye:

"Juan ¡Vais listas; ¡Viciosas; " (336)

Esta nueva versión de la fábula de la zorra y las uvas, sirve igualmente para demostrar que a la hora de justificarse, Juan no duda en atribuir a las dos mujeres, sus propias intenciones.

7.1.4.2. Encuentro con la familia de los del Penal de Ocaña.

En realidad este encuentro se produce en dos partes: La primera cuando Juan es parado por la Guardia Civil del Servicio de Auxilio en Carretera, y se entera de que al hombre del coche averiado, le esperan su cuñada y su madre, nada más pasar Ocaña, y accede a llevar el recado.

Pero el encuentro importante es con Isabel, cuyo marido está en el penal de Ocaña. La función que cumple en el film es doble: Recordarnos que existen presos políticos en España, y comparar a Isabel con la Pepi, y decir que se casaría con una mujer como Isabel.

Isabel cuenta la historia de su marido, y dice que salió enlace por Comisiones del Metal.

También sirve para que Bardem dé la consigna: "A ver si entre todos le sacamos" (337) que dice Isabel en la secuencia 12 y que repite Juan (338) en la 13.

El tema de la amnistía era una de las preocupaciones fundamentales de los que trataban de que llegase la democracia, y unas de las prioridades que se había planteado el PCE. En el diario que completa la publicación del guión de la película, Bardem, refiriéndose al 8 de Mayo de 1.976, día en que abandona Carabanchel, repite casi textualmente las mismas palabras:

"A ver si entre todos los sacamos" (339)

Por otra parte la existencia de una amnistía parcial, obligó a Bardem a modificar el diálogo de la escena 2. Pero dejemos que el propio realizador explique el cambio:

"La amnistía parcial y alicorta de Julio, me ha obligado a modificar el origen geográfico del preso de Ocaña, y su familia. En Agosto de 1.976, ya solo quedaban en las cárceles españolas, casi exclusivamente los presos vascos. Igualmente tuve que cambiar el calificativo que Juan dá a la amnistía en la secuencia 2. Antes decía, '¡Y de la amnistía nada!'. Ahora dice: 'Y de la amnistía, poca'. Lo justo sería que esta secuencia 11 (340) fuese sólo un recuerdo histórico tenebroso cuando la película empiece su carrera comercial" (341)

7.1.4.3. Encuentro en el viñedo

Se corresponde con la escena 14. Es el encuentro con el señorito y las dos chicas en bikini. Lo primero que resalta en esa escena es el tratamiento despectivo del señorito a Juan, y como éste, al principio no se dá cuenta.

Cuando el hombre se dirige a Juan diciendo: "Oye, mozo", éste responde casi como un reflejo, "Mande..."

La escena sirve para demostrar que Juan nunca podrá pasar por un señorito, y que únicamente servirá de mofa entre ellos... Cuando el conductor del Dodge, le pregunta a qué hotel piensa ir, pero de camarero, Juan se dá cuenta, y reacciona con el insulto. A los señoritos que se llevaron a Pepi les llama:

"¡Desgraciados!, ¡señoritos de mierda! ¡Chulos!
¡Guerrilleros! (342)" (343)

En ésta ocasión dice:

"Juan ¡Mamón! ¡Hipócrita! ¡Párate si eres hombre! ¡Chulo!, ¡Marqués! ¡Taxista! " (344)

El propio guión es muy explícito al decir que a Juan "le sale a los ojos, el resentimiento de una humillación de siglos" (345)

Esta aparentemente banal secuencia, sirve para que Bardem, demuestre que el señorito ofende gratuitamente al trabajador, y que Juan sería, en el fondo, una presa fácil para las "putas caras" del señorito que al trabajador le parecen una aparición.

7.1.4.4. Encuentro en el melonar

Esta escena es una excusa para hablar de la problemática del campo y de su progresiva despoblación; En el guión estaba previsto un encuentro con una cuadrilla de segadores -obvia referencia a La Venganza- pero el hecho de que por esas fechas la siega ya ha terminado, y que las cuadrillas del estilo que aparecían en el film de 1.957, ya han desaparecido prácticamente, lo hicieron inviable.

Por eso la sustituyó por la escena en el melonar. Para Bardem, resultaba vital que Juan se encontrase con los campesinos; tiene que volver a sus orígenes, recordar que él también salió de allí.

7.1.4.5. Encuentro con el colectivo teatral

Este encuentro tiene un prólogo. La chica

haciendo auto-stop sin camisa, lo que decide a Juan a parar. Luego el grupo teatral. El trabajo de conjunto. La solidaridad. La solidaridad entre los componentes del grupo y entre Juan y el colectivo. Accede a reparar la camioneta ante el señuelo de acostarse con Aurorita. Juan está sorprendido ante la vida del grupo, ante ese constante ir y venir por pueblos, ciudades, fábricas, Universidades, etc.. En realidad es una versión moderna, actualizada de los comicos de La Venganza y enlaza claramente con la tradición cultural de "La Barraca".

En el espectáculo que montan en la plaza del pueblo, la letra de la canción es de Bardem. Reproduzco la parte más significativa de ésta letra:

"España es diferente,
 España es colosal.
 Aquí todo es decente,
 Aquí nada está mal.
 La Dama es virtuosa
 Bizarro el Militar
 sufrido el Campesino
 y el Juez, siempre imparcial.
 Consciente es el Obrero
 Y el Amo, paternal.
 Aquí no pasa nada
 que no deba pasar
 Aquí está bien atado
 Todo lo que hay que atar" (346)

Evidentemente, el espectáculo pretende, criticar la mentalidad del "todo está bien en el mejor de los mundos" y hace explícita referencia al "todo está atado y bien atado" del General Franco.

Cuando es conducido a la prisión, el film critica la postura de Juan de ser un espectador, de no

participar, pero unas horas mas tarde, Juan en la carretera se dedica a cantar:

"¡Solo pide Democracia!
 ¡Democracia; ¿sólo eso?
 ¡Democracia; ¡cómo no!
 Democracia a la española
 Democracia for Espein " (347)

Y al cabo de unos instantes se dá cuenta del significado de lo que está haciendo, y Bardem le hace decir:

"Lo que no consiguen los enlaces del taller, casi lo consiguen éstos cómicos" (348)

Pero inmediatamente recuerda que lo que tiene que hacer es trincar pasta, y batir el record de tumbar tías, en lugar de arriesgarse a que le fichen por subversivo.

7.1.4.6. Encuentro con la Guardia Civil

Sirve únicamente para demostrar que la Guardia Civil asusta, en lugar de proteger a los ciudadanos, y también para que Juan, por unos momentos, diga que Isabel es su esposa, al caerse la foto, cuando saca el carnet de identidad.

7.1.4.7. Encuentro con los Argelinos

una llamada a la solidaridad, con trabajadores de otros países, y primera vez que Juan deja de ser espectador. Ahora actúa y defiende a los argelinos. Comienza a nacer en Juan la solidaridad.

7.1.4.8. Encuentro con los amigos de Alemania

Sirve decir que los españoles tienen que emigrar para poder sobrevivir. Son emigrantes que sólo vienen a España de vacaciones. Al final, Mila le dice que tiene muy ~~des~~atendida a su madre. Juan ha abandonado a su madre, mientras los emigrantes, desde Alemania, alimentan a toda la familia.

7.1.4.9. Encuentro con el torerillo

Otro viejo recuerdo de La Venganza Si Bardem, al final, prescindió de aquel film, de todo lo referente a los torerillos, aquí quiso incluirlo. Y resulta un pegote. Además al tener que prescindir -por razones de producción - de la escena de la corrida, todo el diálogo trascendente está incluido en ésta.

Juan ayuda al torerillo en apuros -nuevo impulso de solidaridad- y esa ayuda está a punto de costarle caro.

7.1.4.10. Encuentro con Sally y los hippies.

La secuencia está concebida como un sueño. Un sueño que no puede durar, y que sólo servirá para que Juan tenga, una vez concluido, una mayor sensación de soledad.

También sirve para que Juan tenga conciencia y se avergüence de su propia brutalidad, así como que sienta que sus manos son toscas, y están perpetuamente impregnadas de grasa.

7.1.4.11. Encuentro con el mecánico

Pasando un poco por alto el encuentro con el campesino, y con el inventor, que juzgo de pequeña importancia, el encuentro con el mecánico del pueblo, tiene extraordinaria trascendencia.

Frante a la insolidaridad de Juan que dejó tirada a la

familia del 600, al ser la hora de salir del taller, el mecánico, dice que no importa que sea fiesta, que hay que ayudarse entre ellos. Dice una frase "Usted habría hecho lo mismo ¿verdad?", que lógicamente afecta a Juan, y el guión precisa "Juan asiente con la cabeza, pero se le nota avergonzado" (350)

La segunda utilidad de ésta secuencia es similar a la que representaba en La Venganza, la visita al médico. Se trata de mostrarnos el paro que existe en el pueblo, donde llevan ocho meses sin trabajo, y únicamente pueden esperar como todas las mujeres en los films del realizador.

7.1.4.12. Encuentro con los del coche deportivo

En cierto modo se trata de una reiteración de lo expuesto en el encuentro en el viñado, sobre la diferencia entre los señoritos y los trabajadores. Pero aquí los señoritos no humillan, a Juan, simplemente le ignoran. Aparentemente hartos de la vida buscan nuevas emociones, y el film insinúa claramente que jugando con el peligro llegan al orgasmo.

Una vez más, para asegurar la justeza de nuestra observación, el guión viene en nuestro auxilio:

"Las tías están gimiendo levemente como si estuvieran a punto de culminar un orgasmo terrible" (351)

Juan al descender del coche, tiene una simbólica náusea, provocada por el comportamiento de sus efímeros acompañantes en el coche.

7.1.4.13. Encuentro consigo mismo

El film concluye con la toma de conciencia de Juan. A la vuelta, sólo, y de noche, a Juan le asaltan los recuerdos en forma de flashes. Son veintiseis planos de corta duración, y que se suceden en orden cronológico distinto, al que se produjeron los hechos:

Son dos planos de las muchachas de la canoa en el viñedo, uno de la despedida del taller, tres de los hombres en paro, dos de las extranjeras a la salida de Madrid, uno de Pepi, dos del accidente en la carretera, dos de las chicas del deportivo, tres de los integrantes del colectivo teatral, tres de Sally, dos de los amigos de Alemania, tres de la madre, y dos de los que iban de visita a Ocaña. Creo que tiene extraordinaria importancia señalar que los dos últimos recuerdos, son para Bardem los de mayor significación y que las imágenes de la madre, sola, esperando, duran más, en el recuerdo, que en el resto del film.

El último es el de la familia del preso de Ocaña.

Estos recuerdos se suponen que son decisivos para la posterior toma de conciencia de Juan.

7.1.5. Juan Español

Juan Español, es, una vez más, el protagonista del film. Es un mecánico, un trabajador como en La Venganza. Pero al ser interpretado por Alfredo Landa, Juan tiene la mayor parte de las características del actor de No desearás al vecino del 5º (352) o Vente a Alemania, Pepe (353)

Es un reprimido sexual, siempre corriendo detrás de las mujeres, a las que nunca consigue, o que

desaparecerán inmediatamente dejándole un resquemor amargo.

La bastedad que caracteriza estos films, está presente en el film tanto como en el guión, que comienza así:

"El ritmico balanceo de las nalgas de una mujer, la MANTENIDA, al caminar; se marca la forma de las bragas minúsculas, bajo la falda ceñida. Plaf-plaf-plaf. Siempre siguiendo sus pasos, pero ampliando la visión ahora, podemos contemplar, por atrás, el caminar armónico, firme, cachondo, del cuerpo entero, exuberante, de la MANTENIDA, y ese su taconeo rotundo que se acompaña con el plaf-plaf culero" (354)

En la película ésto se traduce en un primer plano del culo de la MANTENIDA, seguido de otro frontal a la altura de los pechos, mientras la MANTENIDA chupa un polo de forma inequívoca. Pero en la secuencia 17, el guión es extraordinariamente explícito:

"Todo tiene su límite, y el coqueteo de Aurorita, ha producido la exasperación de Juan. Ahora con la pieza en la mano -la pieza mecánica, se entiende- medio en broma, medio en serio, quiere trincarla como sea"(355)

También la secuencia 29 aporta una descripción curiosa:

"Con la traqueteo del coche, todas esas tetas, tetitas o tetazas, oscilaban enloquecidamente delante de Juan; sobre él, en él, junto a él" (356)

De cualquier forma, el mayor error lo comete Bardem al intentar alcanzar el éxito económico a base de mantener el típico personaje de Landa, perpetuando la es-

estructura de los films de Landa, y creyendo que al introducir una toma de conciencia con moraleja, al final, modifica de verdad la ideología del film. Por eso son comprensibles las acusaciones casi unánimes que se dirigieron en Pésaro al realizador, que oscilaban entre haber realizado un nuevo Vecino del 5º, o simplemente de realizar un film fascista, que igual hubiera podido terminar con Juan yendo a la Iglesia, o incorporandose a los Guerrilleros de Cristo Rey, sin que el film precisase de ningún cambio sustancial. En definitiva, se trataba de plantear que la ideología profunda de un film viene dada, mucho más por su estructura, que por la aparentes declaraciones de principios o tomas de conciencias de los personajes.

7.1.6. Puesta en imágenes

El puente es un film mucho menos esteticista que los films precedentes de Bardem. En cuanto a la puesta en imágenes, es rutinaria y carente de interés, salvo la escena 17, resuelta en tres planos, muy largos y de notable interés el primero y el último, y puramente de enlace el segundo. Una vez más, el hecho de utilizar tomas largas, impide que esas secuencias posean el hieratismo tan característico de los films de Bardem, y aunque, en ocasiones resulta evidente la falsedad de los movimientos de los actores -únicamente en función del movimiento de cámara-, la secuencia es estilísticamente, la única que posee interés.

7.1.7. Repercusión crítica

Una nueva decepción esperaba al realizador, tras el estreno de El puente. La película fué saludada con simpatía en lo que significaba de vuelta de Bardem al camino de sus primeros films, pero juzgada con dureza en cuanto a sus resultados.

El mal sabor de boca dejado por la acogida crítica en España, no pudo ser borrado por el premio otorgado en el Festival de Moscú, en un nuevo -y estéril- intento de prestigiar desde fuera al realizador madrileño.

La acogida comercial de El Puente, uno de los pocos films enteramente españoles de Bardem, fué discreta, pero muy lejos de la multitudinaria acogida de las películas de Landa.

7.1.8. Lectura política

El Puente se pretende un film de concienciación política. Pero falla lamentablemente porque no es capaz de reflejar la evolución del pensamiento de Juan, y su comportamiento final, resulta sorprendente y extraordinariamente forzado.

Las intenciones son claras: el paso de Juan desde la insolidaridad a la solidaridad. Pero éstas intenciones no tienen reflejo adecuado en el film, no se nos muestra cómo y por qué Juan va abandonando su egoísmo y adoptando otros planteamientos.

Como film didáctico-político, hay que concluir que el film es un fracaso. Desde otro punto de vista la frase de Juan: "Dios aprieta, pero no suelta" que pronuncia en la escena 26, retruécano del conocido refrán: "Dios aprieta, pero no ahoga" puede ser un buen resumen de las intenciones de Bardem.

7.2. Siete días de Enero7.2.1. Sipnosis

Escena 1. Sobre cada grupo de imágenes de archivo o reconstruidas, aparecen en sobreimpresión con sonido gráfico, y ritmo de telex, los textos siguientes:

1) Madrid, domingo 23 de Enero de 1.977, 12 horas.
Manifestación pro-amnistía. Supuesto comando extrema derecha, asesina estudiante Arturo Ruiz.

2) Madrid, lunes 24 de Enero de 1.977, 9,40 horas
Grapo secuestra teniente general Villaescusa, presidente Consejo Supremo Justicia Militar.

Madrid, lunes 24 de Enero de 1.977, 12 horas.
Durante la manifestación protesta por asesinato Arturo Ruiz, muere estudiante Mari Luz Nájera por posible impacto bote de humo fuerzas anti-disturbios.

Madrid, lunes 24 de Enero de 1.977, 20 horas.
Presidente del Gobierno recibe comisión negociadora delegada de la oposición. Sres. Fernández Ordóñez, Raúl Morodo, Felipe González, Jordi Puñol, Valentín Paz Andrade y Antón Cañellas.

Madrid, lunes 24 de Enero de 1.977, 22,40 horas.
Atentado terrorista en despacho laborista, calle Atocha, 55. Cuatro abogados y un empleado asesinados, Otros cuatro abogados gravemente heridos. Todas las víctimas militantes del Partido Comunista de España.

3) Madrid, miércoles 26 Enero de 1.977, 9 horas.
Capilla ardiente víctimas Atocha, en colegio Abogados.

Madrid, miércoles 26 de Enero de 1.977, 16,30 h.
Centenares de miles de madrileños despiden impresionante silencio, los cadáveres abogados la
boralistas.

- 4) Madrid, Viernes 28 de Enero de 1.977, 11,40 horas
GRAPO asesina dos policia armados de servicio
en sucursal Caja de Ahorros, calle Padre Piquer.
No se trata de un atraco.

Madrid, viernes 28 de Enero de 1.977, 12 horas.
Atentado GRAPO contra vehículo Guardia Civil, en
proximidades Caja de Ahorros Villaverde. Un Guar
dia Civil muerto, y varios heridos.

- 5) Madrid, sábado 29 de Enero de 1.977, 16 horas.
Funeral Policías Armados y Guardia Civil asesi-
nados. Extremistas de derechas provocan incidentes
contra autoridades militares.

- 6) Madrid, sábado 29 de Enero de 1.977, 22 horas.
El Presidente del Gobierno, se dirige al país, a
través de RTVE.

Aparece luego el número 7, que se agranda, se co-
loca en un lateral y aparece el título 7 días de
Enero (357)

Escena 2. Títulos de crédito. Por corte directo en letras blan-
cas, sobre fondo negro.

Escena 3. Club de Tiro

En un amplio chalet de las afueras de Madrid un hom
bre joven de una veintena de años, Luis María
está entrenándose bajo la atenta mirada de un hom -
bre enjuto de cincuenta años, Sebastián Cifuentes.
Sebastian no está contento de los progresos de Luis
María, pero éste no puede seguir, ya que se casa
su hermano.

Escena 4. Iglesia Pueblo Toledo

Es la boda de Jorge, hermano de Luis María, Don Tomás un caballero de porte altivo, impasible y correcto es uno de los testigos, situado al lado de Luis María.

Escena 5. Casa solariega en finca de Toledo

La fiesta que sigue a los esponsales. Diversos grupos hablaban, y el film nos presente un mosaico de esas conversaciones.

El grupo I, habla de una manifestación Pro-Amnistía convocada por todos los partidos de la oposición, desde los socialistas, hasta el FRAP.

El grupo II, habla del deterioro del orden público y del sacrificio ejemplar de las fuerzas del Orden.

El grupo III, se refiere al secuestro de Oriol, y al hecho de que no se haya tomado todavía ninguna medida.

En el grupo IV, hace oír su voz un empresario de transporte, que afirma que todas las grandes empresas del sector están perdiendo dinero, como consecuencia de la huelga.

El grupo V, comenta el rumor que hace alusión a movimientos de tropas.

En el grupo VI, Don Tomás es el centro de atención. Su discurso sobre las cualidades del esposo de Adelaida, la madre del novio, es interrumpido por Luis María, que solicita ayuda a su madre, ya que se ha terminado el champán.

La conversación del muchacho con Pilar, hace suponer que son novios.

Escena 6. Calle Atocha y Portal despacho

Un hombre y una mujer, ambos jóvenes, entran en un portal. Son abordados por dos hombres que se identifican como policías. La pareja dice que van al despacho de abogados, y el policía les pide la documentación. En ese momento interviene un hombre joven, que dice que Javier Sauquillo y Dolores González, son de esos abogados laboristas que de fienden a los trabajadores comunistas.

Finalmente les permiten subir.

Escena 7. Escalera y Despacho Atocha

La escalera y el despacho de los abogados laboristas está lleno de trabajadores del Transporte que se encuentran en huelga. El que lleva la voz cantante, Joaquín Navarro, habla de la necesidad de la unidad. Se celebra una votación en que se apoya mayoritariamente seguir en huelga, con escasas abstenciones y aún más escasas manos que se alzan en contra de la huelga.

Los abogados discuten con Navarro, a continuación la posibilidad de que el lunes, la huelga haya terminado y no tengan que cambiar el lugar del pleno de la Agrupación de Abogados del Partido, convocado para esa noche.

Dolores contesta una llamada que pregunta por Joaquín Navarro.

Escena 8. Cabina Telefónica

Una persona de la que no se distingue mas que la silueta, habla desde la cabina. Es el interlocutor de Dolores. Afirma ser uno de los que están dispuestos a cortar los cojones a Navarro. Termina afirmando que "de ésta no saldrá vivo ese cabrón"

Escena 9. Despacho Atocha

Dolores cuelga el teléfono con aire preocupada.

Escena 10. Discoteca

Luis María ha ido a bailar con unos amigos. Pero Don Tomás, el padre de Pilar, no permite que llegue tarde a casa. Un argentino y un italiano se burlan amistosamente de Luis María, un poco borracho.

Llega un policía -cisco kid- el mismo que estaba en el portal de Atocha, y saluda a todo el grupo de militantes de extrema derecha.

Escena 11. Cementerio de la Almudena

Un grupo de cincuenta personas, la mayoría con camisas azules o pardas, asisten al entierro de Luis Pardo. Están Luis María, Sebastián, el italiano, etc.

Tras los gritos de rigor, con la mano extendida en el saludo fascista, cantan "Yo tenía un camarada"

Escena 12. Gran Vía de Madrid

Escenas reconstruidas se mezclan con otras documentales de la manifestación por-Amnistía. A algunos manifestantes, les esperan grupos de extrema derecha para apalearlos. La policía encubre y protege a éstos grupos. Un integrante del grupo de guerrilleros de Cristo Rey, dispara por la espalda a un estudiante que cae herido.

Escena 13. Calle Estrella

Alejandro, uno de los abogados del despacho de Atocha, trata de investigar lo ocurrido, y habla con los testigos presenciales del hecho. Encuentra un casquillo de bala.

Escena 14. Palacio de Justicia

Alejandro está terminando de leer el texto de de nuncia que acaban de redactar. Tres de las per -
sonas que vieron lo ocurrido se aprestan a firmar
A la salida mientras unos policías tratan de con-
tener las protestas de los periodistas a los que
no dejan entrar, Alejandro y el abogado que le
acompaña, ~~tiēnen~~ una conversación cisco kid, el po
licía.

Escena 15. Comedor Casa Don Tomás

Don Tomás preside el almuerzo familiar, al que es
tá invitado Luis María.

Llega tarde José Carlos, yerno de Don Tomás que se
excusa de su tardanza, culpando al corte de tráfico
producido por la manifestación. Hablaba de que la
radio se refirió a un muerto y varios heridos. Don
Tomás le corta en seco, impidiendo hablar de ese
tema.

La conversación sigue intrascendente. La doncella
avisa a Don Tomás de una llamada telefónica. El ca
beza de familia dice que nunca se interrumpe la co
mida en esa casa por una llamada telefónica.

Escena 16. Salón Casa Don Tomás

Don Tomás atendiendo el teléfono.

Al colgar, confirma a los invitados que hay un
muerto, y que lo ocurrido demuestra su teoría de
que la Cruzada de Liberación no ha terminado aún.

Escena 17. Jardín Casa Don Tomás

La propiedad está guardada por dos pastores alema-
nes y un Dóberman, además de un par de guardianes.

Luis María y Pilar han salido al jardín para poder besarse. El hombre se excita por momentos, pero la mujer es totalmente pasiva.

Una llamada telefónica hace entrar a Luis María.

Escena 18. Bar Puerta del Sol

Es un bar cercano a la Dirección General de Seguridad, están Sebastián y Luis María.

Entra Cisco Kid, con Andrés, otro del grupo de Sebastián.

Sebastián reprocha a Cisco la citación y éste responde que es un trámite. Sebastián y Andrés afirman que esta vez es distinto.

Escena 19. Salón Actos Sindicato

Mientras por los altavoces suenan canciones militares, Joaquín Navarro trata de hacerse oír. La huelga ha terminado y los trabajadores han vencido.

Mientras Joaquín habla, entran unos provocadores entre los que se encuentran Andrés y Luis María.

Navarro trata de convencer a los demás trabajadores de que no hagan caso de los provocadores y éstos acaban abandonando el local.

Escena 20. Despacho Jefe Sindical

Sebastián indignado, reprocha al jefe sindical su falta de valor.

Tras una discusión, llegan a la conclusión de que es preciso hacer algo. Sebastián hace una misteriosa llamada.

Escena 21. Salón Actos Sindicato

Mientras los trabajadores terminan de desalojar el local, llega alguien que dice, que en la manifestación de protesta por la muerte de Arturo Ruíz, ha muerto una chica.

Escena 22. Hospital

La Policía se encarga de no dejar pasar a nadie, a menos que trabaje en el hospital. Cuando sale un médico, se ve inmediatamente rodeado de periodistas. El médico confirma la muerte de María Luz Nájera estudiante de 21 años, con la cabeza destrozada por un bote de humo lanzado a bocajarro.

Alejandro, el abogado, se encuentra con un amigo, Miguel Saravia, y con Gregorio Morán, (359) periodista.

Escena 23. Calles de Madrid

Gregorio explica a Miguel que se está ante una reproducción de lo que en Italia, los fascistas conocen con el nombre de estrategia de la tensión. Consiste en provocar a diferentes sectores sociales, para que alguien salte. Si salta alguien, el golpe militar queda justificado.

Escena 24. Casa Don Tomás

Todos esperando para comer, Pilar llega tarde, pero Don Tomás no está en la cabecera.

Escena 25. Despacho Don Tomás

Don Tomás con otras cuatro personas, la mayoría Jefes Sindicales, acaba de llegar a un acuerdo, sobre el camino que hay que tomar.

pistolas en la mano, entran todos, menos Luis María que se queda en el descansillo, vigilando. Solo vemos a Luis María. Suenan disparos y Luis María abre la puerta, y parece asustarse de lo que ve.

Escena 31. Calle Atocha

Son las 22,50. Los tres muchachos caminan deprisa hacia la Puerta del Sol.

Escena 32. Sindicato

Luis María, Joaquín y Andrés están esperando, cuando llega Sebastián, que les dice que tienen que seguirle, y tras abrir la puerta con violencia, se enfrenta con el Jefe Sindical, pidiendo explicaciones de la razón que les lleva a hacerles esperar delante de todo el mundo. Le responden que han sido unos imprudentes, y que si quiere que hablen con él, tienen que irse sus amigos. Asienten de mala gana y quedan citados para cenar.

Escena 34. Casa del Mar

Cisco Kid y otro policía, entran en el local donde los tres muchachos, más Sebastián, han quedado para cenar. Saludando a mucha gente, y como si no fuese premeditado, los dos policías se acercan a la mesa de Sebastián. Cisco les confirma que por el momento no pasa nada.

Escena 35. Palacio de Justicia

Imágenes documentales de la capilla ardiente de los abogados asesinados en Atocha. Una gran muchedumbre se agolpa ante los pliegos de firma, y traen coronas funerarias.

Un helicóptero sobrevuela la concentración.

Escena 36. Casa de Luis María

Desde el balcón, Luis María y Pilar, están mirando a la calle. Pilar está preocupada ante la actitud del muchacho. Hablan del silencio, del terrible silencio del entierro. Luis María dice que es el silencio de los cobardes. Tantos juntos y sin hacer nada. No pudiendo resistir el silencio, pone el tocadiscos a todo volumen.

¡El silencio también se puede matar! Afirma Luis María.

Escena 37. Casa de Don Tomás

En casa de Don Tomás, Adelaida, la secretaria, está leyendo un informe de lo que publican los periódicos. Una vez concluida su lectura, abandona la estancia. Don Tomás dice que hay que actuar con audacia, con rapidez y con el menor riesgo posible, pero cambiando de blanco.

Escena 38. Juzgado

Está declarando Joaquín Navarro. Sobre sus palabras comienzan las imágenes de lo sucedido.

Escena 39. Despacho Atocha

Navarro se despide y Dolores les dice que si llegan a saber que acababan tan pronto, no hubiera cambiado el lugar de la reunión.

Escena 40. Hospital

Luis Ramos está en una de las camas del hospital. El juez instructor le está tomando declaración.

Dice que fué a abrir la puerta y era Angel Rodríguez Leal, un empleado, miembro del PCE que se había olvidado el periódico.

Escena 26. Comedor Casa Don Tomás

Mientras acaban de comer, en el televisor están dando las noticias del lunes: el secuestro de Villaescusa por el GRAPO, y la muerte de Mari Luz Nájera. La cuñada apaga el televisor a instancias de la madre, que interroga a Luis María por su falta de apetito. La madre, secretaria de Don Tomás, se queja de la indiferencia, que ella califica de cobardía, de los jóvenes. La discusión entre los dos, es cortada por la criada que anuncia la llegada de unos amigos del muchacho.

Escena 27. Salón Casa Luis María

La reunión parece ser para decidir algo, pero Amelia no para de mirar y probarse cosas. Interrumpe la reunión, Adelaida, que afirma creer que su hijo se había ido. El grupo queda en pasar a recoger a Andrés a las ocho.

Escena 28. Bar

Andrés llega tarde, pero se reúne con sus amigos.

Escena 29. Calle Atocha

Desde la acera, el grupo dirige la mirada a unos balcones iluminados, y se meten a un portal.

Escena 30. Escalera Atocha

Joaquín, Andrés y Luis María suben hasta el tercer piso. Joaquín empuja la puerta, que está abierta. Como oyen voces de mucha gente, deciden esperar, y suben hasta el último piso, mientras vigilan atentamente el movimiento de la escalera.

Cuando ha pasado algún tiempo, deciden bajar. Joaquín llama al timbre. La puerta se abre, y con las

Escena 41. Despacho Atocha

Ramóns dice que era Angel, el que llamaba. Deciden esperar un poco, por si alguien, despistado no se ha enterado del cambio de lugar de la reunión. Suena de nuevo el timbre, Luis Javier, es el que abre la puerta. Aparecen tres hombres armados. Uno de ellos con pasamontañas, otro a cara descubierta, y el último que se queda en la puerta.

Joaquín pregunta por Navarro, pero le responden que no hay nadie que se llame así. A una señal de Joaquín, Andrés entra por todos los despachos para buscar a Navarro.

Escena 42. Hospital

Ahora es Miguel Saravia el que está declarando. Se está refiriendo a la actitud de Joaquín durante esos momentos.

Escena 43. Despacho Atocha

Ahora vemos las imágenes que se corresponden con la declaración de Saravia. Andrés yuelve y dice que no hay nadie más. Suena un disparo. Se le ha escapado a Andrés.

Escena 44. Bar Brasilia

En el bar de abajo del despacho, Navarro está esperando a Angel, mientras toman una cerveza.

Escena 45. Juzgado

Sigue declarando Navarro. Dice que antes de irse llegó un abogado, que iba a subir al despacho. Le dan cuenta del cambio de lugar de reunión, y se queda a tomar un bocadillo.

Escena 46. Bar Brasília

Se oyen sirenas de la policía. Navarro y sus compañeros, se asoman intrigados. Suponen que será una redada.

Escena 47. Atocha

Salen a la calle y cruzan a la acera de enfrente. Delante del portal del número 55 se arremolinan policías y curiosos. Están sacando cuerpos ensangrentados. Hay policías en la puerta, pero aprovechándose de la confusión, Joaquín y sus dos compañeros, logran colarse.

Escena 48. Escaleras y Despacho Atocha

Suben corriendo y llegan hasta el despacho; sólo encuentran sangre. Se abrazan y se ponen a llover contra la puerta.

Escena 49. Despacho de Don Tomás

Martín Villa habla en televisión de la solución de los secuentros de Villaescusa y de Oriol. Don Tomás dice: "todo tiene un aire de farsa, y que los patriotas que hicieron lo de Atocha, van a ser colocados al mismo nivel que esos desalmados".

Adelaida pregunta por lo que sucederá con su hijo. Don Tomás le aconseja que abandone Madrid.

Escena 50. Club de Tiro

Luis María hace ejercicios de tiro, ante la burlesca mirada de Sebastián. De un coche descienden Cisco Kid y otro colega.

El policía ha llamado a Sebastián, y ahora dice que lo mejor es que cambien de aires.

Escena 51. Finca Toledo

Por un desolado paraje, Luis María pasea con Pilar. Pero ésta tiene frío y quiere volver a la casa. El muchacho reprocha al padre de Pilar que hable mucho y que no haga nada, que no les haya ayudado.

Escena 52. Salón Finca Toledo

Pilar puso más troncos en la chimenea, y volvió a sentarse sobre la alfombra, junto a Luis María, que dice que se va a ir a Murcia. La muchacha no acepta quedarse, y Luis María la besa con ferocidad, aceptando ella, tras unos instantes de breve resistencia.

Escena 53. Carretera y Merendero de Murcia

En el Restaurante "El Cojo", en los alrededores de Murcia, están reunidos los fascistas en un salón privado. El presidente de la reunión toma la palabra y se refiere a la alegría que supone el tener entre ellos a Luis María Hernando de Cabral, el hijo de José Ignacio.

Un hombre parece seguir atentamente el desarrollo de la escena y Luis María al verle, comienza a preocuparse.

Escena 54. Playa Manga Mar Menor

Luis María está paseando por la playa, cuando vé aparecer un coche. Decide volver a su apartamento

Escena 55. Apartamento Murcia

Desde la ventana, el muchacho comprueba que el coche que le vigila se ha añadido otro nuevo.

Ahora, su preocupación es evidente. Decide llamar por teléfono. Mientras llama por teléfono para pedir ayuda, llaman a la puerta. El interlocutor cuelga de golpe, Luis María se dispone a abrir.

Escena 56. Dependencias Policía

Cisco Kid entra y Luis María levanta la cabeza. Cisco trae unos papeles en la mano, que entrega al policía. A Luis María le quitan las esposas y le encierran en un calabozo.

Cisco pide que le abran la puerta del calabozo de Sebastián. Le habla para asegurarse de que no cite su nombre en los interrogatorios, mientras Sebas se queja de que ya no les tratan como antes. Cisco responde que cinco muertos son muchos muertos. Le propone que se ponga de acuerdo con Luis María y los otros, para que coincidan las declaraciones.

Llama al policía y le dice que Sebas tiene que hablar con sus amigos. El policía duda, pero como Cisco le pregunta su nombre, acaba por aceptar.

En la celda ahora están todos: Joaquín, Andrés, Luis María, el Jefe Sindical 1º y el Jefe Sindical 2º; además de Cisco. Discuten la versión: Estaban dispuestos a dar un susto a Navarro. Dispararon al oír un tiro y pensar que les atacaban.

Escena 57. Despacho Palacio Justicia

Ante el juez, declaran los acusados. El juez es tan parcial, que realmente les prepara el tipo de respuestas que deben dar. El abogado acusa a Luis María de ser el guardaespaldas de Don Tomás.

Escena 58. Casa de Don Tomás

Comida familiar con la presencia de Adelaida. La conversación es intrascendente. Pilar está nerviosa, y en un momento determinado parece desafiar a su padre, y querer abandonar la mesa. Pero la mi-

rada de Don Tomás le retiene. Sigue siendo una más de la familia.

Escena 59. Palacio Justicia

Se trata de proceder a la identificación de los asesinos. Dolores será la primera. El juez cambia de sitio a los sospechosos. Dolores reconoce a Joaquín.

Escena 60. Despacho Abogados Atocha

Dolores está recordando lo ocurrido. Joaquín y Andrés disparando y rematando. Dolores, herida, pierde el conocimiento. Suena el timbre de la puerta. Uno de los heridos, dificultosamente, trata de arrastrarse hasta la puerta. Pregunta quién es. Es uno de los abogados que viene a la reunión.

Escena 61. Calles Madrid

El entierro de los abogados laboristas.

Sobre la imagen congelada se lee el siguiente texto:

"El Partido Comunista de España, fué legalizado el 9 de Abril de 1.977. El 15 de Junio pudieron celebrarse las primeras elecciones democráticas, desde hacía 41 años, exactamente desde Febrero de 1.936.

Ningún partido de la ultraderecha consiguió obtener ni un sólo diputado o senador por el voto popular.

Las Cortes fueron inauguradas por S.M. el Rey el 22 de Julio de 1.977.

El 31 de Octubre de 1.978, las Cortes aprobaron, casi unánimemente el texto elaborado por ellos, de la nueva Constitución.

Convocados a Referendum Nacional por S.M. el Rey, el 6 de Diciembre de 1.978, el pueblo español aprueba la Constitución"(360)

7.2.2. Situación personal y cinematográfica

A los tres años de la muerte de Franco, Bardem no ha recuperado el prestigio perdido y su situación cinematográfica es cada vez más complicada. Incluso su cotización industrial ha descendido notablemente, y el propio Roberto Bodegas (361) me confesaba que su intervención fué decisiva para solucionar los problemas planteados, y que la película pudiera llevarse a cabo. Por otro lado, la situación se complica, ya que las películas de Bardem son normalmente de un presupuesto mucho más elevado que la producción media española, y las ventas al extranjero -generalmente a través de la coproducción- ya no son tan seguras, por lo que el interés de productores y distribuidores de otros países, en los films de Bardem, ha descendido notablemente.

En consecuencia se produce un fenómeno contrario al previsible. Se suponía que una vez muerto Franco, Bardem tendría muchas más oportunidades para continuar su obra, dentro de los planteamientos de la primera parte de su carrera, pero la realidad es que los intervalos entre film y film, son iguales o superiores a los de sus peores tiempos,

y su última película Advertencia es una superproducción encargada por el gobierno búlgaro, para conmemorar el centenario del nacimiento de Dimitrov, que no ha sido estrenada en España, al cabo de un año, por no haber encontrado distribuidora.

El número de películas que se producen en España, ha descendido notablemente en los últimos años, con lo que el porvenir de Bardem realizador, no está nada claro en estos momentos.

Ahora Bardem no puede referirse al franquismo como obstáculo de su cine, y no hay duda de que sus películas responden exactamente a lo que pretende. De hecho, El Puente podía entenderse como un film de transición, pero 7 días de Enero representa el tipo de cine que quiere hacer Bardem.

El propio realizador así lo atestiguaba a una pregunta mía:

"Si creo que se puede considerar ésta película como un ejemplo de tipo de cine que yo siempre he defendido. De alguna manera se puede considerar como la praxis de la teoría de Salamanca (...). Para mí, desde luego, ésta ha sido la primera vez que he podido poner en práctica -porque la libertad política era la condición mínima indispensable - ese enunciado del cine como testimonio, del realismo crítico, del cine popular y nacional y todo eso" (362)

El punto de partida de Bardem es muy claro, trata de aprovechar las contradicciones de la sociedad capitalista en que se mueve, para luchar por una sociedad

socialista. Pero las contradicciones de la sociedad capitalista se pueden utilizar, siempre y cuando el producto que realices consiga ser rentable. Pero para ser rentable, tiene que ser visto por un número mínimo de espectadores y entonces tienes que incluir en tu película algo que agrade al espectador, que le sirva de señuelo. En épocas precedentes, Bardem utilizó la espectacularidad, las estrellas famosas, -tanto nacionales como extranjeras- la propia mitología del cine de Landa. En esta ocasión utiliza el efecto, la necesidad de impactar a toda costa. Pero lo paradójico del tema- y a ello nos referimos con más detenimiento en las páginas que siguen- es que la metodología implica una ideología, y que utilizando el código del film americano que ha colonizado las pantallas y los televisores de todas las partes, es imposible modificar el mensaje en profundidad. Queriendo utilizar las contradicciones de la sociedad capitalista, el resultado es que la sociedad capitalista utiliza y aprovecha las contradicciones del propio Bardem.

7.2.3. Estructura temporal

Pasaremos brevemente por el cartel del principio, que está colocado para evitarse complicaciones en un asunto aún "sub júdice", y enmascarar que se trataba de una reconstrucción de los hechos, en que cada personaje de ficción tenía su correspondencia con un personaje real. Por eso, el cartel hablaba "de hechos, reales unos e imaginarios otros", y especifica que no intenta prejuzgar la identidad real de los autores de estos trágicos sucesos.

Lo primero que resulta curioso en 7 días de Enero es, que pese a que la película lo posibilitaba, no tiene una estructura lineal.

La película comienza el sábado 22 de Enero y en ese sábado transcurrieron las escenas 3 a 9 inclusive.

En la madrugada del día siguiente, 23 de Enero, transcurre la escena 10, y en domingo transcurre hasta la escena 18.

El lunes 24, es el día clave del film, incluye escenas de la 19 a la 31.

En el martes 25, están situadas las es cenas 32 a 34.

El miércoles 26, la 35 y la 36.

El jueves 27, la 37.

Y aquí se rompe la cronología lineal.

La escena 38, está situada el lunes 7 de Febrero de 1.977, es decir, once días después de la precedente, y la 39 vuelve al día 24, aprovechando las declaraciones de Navarro.

La 40, vuelve al lunes 7 de febrero, y la 41 retorna al día 24 otra vez, pero aprovechando las declaraciones de Luis Ramos.

La 42, también transcurre el 7 de Febrero, y en la 43 las declaraciones de Miguel Miguel Saravia, continúan refiriéndose a lo sucedido el 24 de Enero.

La 43, se sitúa el 24, y la 44 aprovecha las palabras de Navarro en el Bar Brasilia, para volver al día 7 de Febrero con las declaraciones de Navarro ante el juez.

La 46, 47 y 48 nos muestran lo sucedido el 24 desde el punto de vista de Navarro.

La 49 está localizada el 11 de Febrero.

La 50 el 14 de Febrero, y la 51 el sábdo 26 de Febrero, al igual que la 52.

La 53, transcurre el martes 8 de Marzo, y la 54 y la 55, el viernes 11 de Marzo en Murcia.

La 56 tiene lugar el sábado 12 de Marzo.

La vista ante el juez tiene lugar el miércoles 23 de Marzo y está narrada en la escena 57, mientras la 58 está fechada el domingo 23 de Octubre. El lunes 24 de Octubre está situada la 59, y el reconocimiento de los sospechosos permite el recuerdo de Dolores, lo que nos lleva de nuevo al 24 de Enero, durante la matanza, descrita en la escena 60.

La 61, el entierro, corresponde al miércoles 26 de Enero.

Habría que buscar inmediatamente las razones que justifiquen una estructura temporal tan complicada, que dificulta la comprensión del film, y que no parece, en absoluto necesaria.

Dos son las razones que parecen haber determinado ésta estructura: la conveniencia -desde la óptica de Bardem- de colocar el entierro al final, y la decisión de contar tres veces la escena de la matanza. Para resolver esos problemas, en un film que abarca nueve meses, y cuando la matanza tiene lugar a los dos días de comenzar, y el en-tierro dos días más tarde, Bardem ha tenido que recurrir a la utilización de los recuerdos de los testigos para conseguir su objetivo. Así puede justificar que la matanza se narre in-completamente dos veces, y se complete en la tercera. Pero sin embargo, ni siquiera por éste procedimiento es capaz Bardem de justificar lógicamente la inclusión del entierro al final, pues

to que Dolores no puede recordar un entierro al que no asistió.

Tan claro me parecía el tema, que interrogué al realizador a ese respecto:

"Bueno, eso es cierto, en la medida en que el hecho histórico importante para mí, es el entierro. Bueno, la matanza y el entierro, que van unidas. Entonces, entiendo que si hubiese contado la película de una manera cronológica, no hubiera tenido la intensidad emocional que yo quería que tuviese" (363)

El problema era de impactar al espectador, y para ese objetivo, el entierro era indiscutiblemente la parte más emocional del film, así que Bardem decidió incluirlo al final.

7.2.4. El Título

7 días de Enero, fué el título final que sustituyó al primitivo de Complot. La necesidad de utilizar referencias, alcanza al título en ésta ocasión. Dos son las referencias más inmediatas. El libro de John Reed, -fundador del Partido Comunista de América- Diez días conmovieron al mundo y que sirvió de base para que Eisenstein realizase Octubre (364), y el film de John Frankenheimer, siete días de mayo (365) que trata de un complot de extrema derecha, en que el general americano Scott, pretende tomar el poder y sustituir al presidente de los EE.UU.

Por otro lado, tanto el título como los primeros minutos de la película, hacen suponer que el film va a tratar de ese complot, de esa serie de hechos perfecta-

mente conexionados entre sí, y que trataron de impedir que la democracia pudiera llegar a afianzarse en España. Pero inmediatamente se produce un desplazamiento: lo que se suponía que iba a ser una reflexión política sobre ese conjunto de hechos, se transforma paulatinamente en un film sobre uno de esos hechos, el que más directamente afecta al PCE, ya que las víctimas son cinco militantes de ese partido. Semejante desplazamiento tiene una significación política, y dando absoluta prioridad a la matanza de Atocha, se modifica notablemente el significado de los acontecimientos, y en el mejor de los casos se transforma el pretendido análisis político, en un homenaje a los cinco asesinados en Atocha, y a la serenidad de los militantes del PCE y de los asistentes al entierro, que en número de 300.000 se concentraron en las Salesas, y con su sensatez y civismo contribuyeron a no provocar excusas para una intentona militar.

7.2.5. Lectura política del film

Las intenciones de Bardem eran claras: Demostrar que habría un plan organizado, de forma que se provocaba a diferentes estamentos, con la intención de que alguno salte, y así se justifique un golpe militar.

Con la sutileza que le caracteriza, Bardem hace que un periodista llamado Gregorio Morán (366) -nombre igualmente del coguionista del film, y a quien obviamente representa - explique el sentido de la película al abogado Miguel Saravía.

"Gregorio: Ayer un asesinato: un estudiante. Hoy a las 10, más o menos, al Teniente General Villaescusa, van y lo secuestran.

Miguel: ¿Quién?

Gregorio: Bueno, digamos el GRAPO. Eso parece. Y éste mediodía, una muerta, la pobre chica, esa estudiante. ¿Sabes que nombre le dan a todo esto los fascistas? La estrategia de la tensión..... En su país la han aplicado en varias ocasiones, sin éxito.... todavía. Es muy simple y eficaz. Se trata de provocar a diversos grupos sociales, con atentados sangrientos para que alguien salte: la clase obrera, los estudiantes, las Fuerzas de Orden Público, el Ejército... y si salta, ya está justificado un golpe militar. salvador del orden y de la paz ciudadana. ¿Está claro?

Miguel: Está claro. Desgraciadamente, siempre hay muchos salvadores dispuestos a lo que sea" (367)

Pero la declaración de intenciones no se corresponde con la realidad del film. La película insinúa la posibilidad de que el secuestro del General Villaescusa, sea una farsa, y que la policía esté detrás de la organización conocida con el nombre de GRAPO. Pero el film no toca más que de refilón éste tema, y la excusa de Bardem de que no tenía, ni tiempo, ni dinero para reconstruir esos hechos, se cae por su base, ya que sí que lo había para narrarnos las escenas de Luis María y de su novia Pilar. El problema era de elección, y Bardem elige hacer, no una película política, sino un homenaje a los militantes del PCE, o en el mejor de los casos, una película policíaca que trata sobre política, al estilo de los films de Costa-Gavras, por otra parte, mucho más logrados

que el de Bardem. Desperdiciada la oportunidad de hacer una reflexión política, la posible utilidad del film en éste campo, estriba en que sirviera de contrainformación. La información que ha llegado al público de estos sucesos -como de casi todos- esté mediatizada y manipulada. Intentar una información que se ajustase a la realidad, podía ser un logro interesante del film, pero ésto se consigue casi exclusivamente con el material documental- fundamentalmente rodado por el colectivo de cine de Madrid- y la película nada añade, salvo mostrar-de forma cinematográfica muy pobre- la connivencia entre militantes de extrema derecha y policías.

Con todo, mantengo mi opinión ya expresada (368) de que el mayor interés del film puede estar representado por la reconstrucción minuciosa de lo ocurrido en Atocha 55. Una reconstrucción que presenta mucho mayor interés desde el punto de vista judicial que del cinematográfico.

7.2.6. Elección del punto de vista

La película está vista desde la óptica de uno de los autores de la matanza: Luis María Hernández de Cabral -obvia trasposición de Fernando Lerdo de Tejada- y por lo tanto desde el punto de vista de la extrema derecha. La elección es, en principio sorprendente, ya que parece ser el punto de vista menos adecuado para un film de Bardem. De inmediato, uno se interroga sobre las razones de tan extraña decisión. Des son las razones que parecen haber incidido en este hecho; la primera, el miedo; Bardem tenía miedo que la película fuera interpretada como un panfleto, y como propaganda del PCE, y eso le llevó a dejar a los abogados en un segundo plano. Lo triste es que ésta decisión no provenga de pensar que así se explicaban mejor los hechos, sino para evitar que le acusaran de planfletario. Me recuerda el tema ya tocado

del abandono de Young Sánchez dado que Visconti estaba rodando Rocco y sus hermanos; incluso una segunda opción que era mostrar en paralelo las vidas de los abogados y de la extrema derecha, fué igualmente abandonada. Pero ésta razón puede explicar el abandono del punto de vista de los abogados, pero difícilmente la elección del punto de vista de la extrema derecha. Personalmente pienso que fué una excusa para poder presentar al mundo en el que se mueve Luis María, y así tener oportunidad de retratar a Don Tomás que se pretende una trasposición de Blas Piñar.

Pero para conseguir ese objetivo, Bardem se vé obligado a detenerse en las relaciones familiares y amistosas de Luis María, pese a lo cual no logra conseguir -ayudado por la mediocre interpretación de Manuel Angel Egea- un personaje de una mínima consistencia, a la vez que perdía la oportunidad de dedicar ese tiempo y ese dinero, a otros temas que hubieran dado al film un mayor rigor.

Así explica Bardem sus motivos;

"Si inscribes la película dentro de una producción habitual, lo que significa que no pretendes hacer un documental, ni un film de explotación limitada, forzosamente tienes que urdir éste tipo de intriga que es lo que te permite tener una mayor difusión"
(369)

7.2.7. Influencias

7 días de Enero se inscribe claramente en un tipo de cine que se inaugura con Z. Se ha discutido largamente si se puede considerar a esas películas como cine político, como cine policíaco con tema político, aludiendo al

hecho de ser films de aventuras, de buenos y malos, en lugar de proceder a un análisis sistemático de los hechos. Pero ahí entran las contradicciones propias de Bardem. Un tipo de película de éstas características tendría muy poco atractivo para el público, y corre el riesgo de ser un fracaso comercial. Luego hay que inventarse la intriga de Luis María y su novia, y hacer un film maniqueo de buenos y malos, para que el público vaya a verlo.

Ya me he referido en otras ocasiones a la falta de confianza del realizador en el cine, y en su propio trabajo, pero 7 días de Enero aporta una nueva prueba, que estas declaraciones de Bardem se encargan de confirmar:

"Un análisis en profundidad, en rigor, del fascismo, no se le puede exigir al cine, porque no le puede dar. Ese sería tema de un libro, o de un ensayo, pero no de una película.

Se podría seguir haciendo cine de éste tipo en el futuro, en la medida en que esta película sea rentable. No tanto en el interior, como en el exterior, como ocurrió con El Ciclista" (370)

Las referencias concretas de la película a otros films son pequeñas, y de muy relativa importancia. Visconti, cita obligada, está presente - a través de El Gatopardo- en la escena de amor con Pilar en una gran casa deshabitada, y cuyos sillones están cubiertos de grandes trapos blancos.

Por otra parte, Bardem se cita a sí mismo, puesto que vuelve a plantear una escena de amor con los amantes sentados en el suelo, al calor de una chimenea, y esta

situación la viene repitiendo sistemáticamente desde Muerte de un ciclista.

Cabría finalmente ver otra referencia, esta vez más sutil, en la escena 5,da de la fiesta de la boda. Bardem trata de darnos una idea de la manera de pensar de los asistentes, y nos presenta conversaciones de seis grupos que se pretenden representativas de los presentes. La escena está narrada con una torpeza increíble y resulta una burda caricatura de la escena de la conversación entre el comisario, el militar y el cura en Ensayo de un crimen (371) de Luis Buñuel.

7.2.8. El asunto de Cannes

Este tema, relativamente marginal, creo que adquiere una gran importancia como síntoma y nos da una idea de cual era la situación y el prestigio internacional de Bardem.

Al tratarse de una coproducción hispano-francesa firmada por Bardem, intentaron que la película concurriera oficialmente al Festival de Cannes de 1.979. La organización contestó negativamente en primera instancia, y ante la insistencia y las presiones que se ejercieron, aceptaron que el film pudiera ir a la Quincena de Realizadores. Bardem, considerando que eso era una especie de insulto, no quiso aceptar.

Pero lo más significativo, desde mi punto de vista, fué la reacción de Bardem. Encumbrado por el Festival de Cannes, -que ha sido posteriormente bastante generoso con el cine español- achacaba su no aceptación, bien a una discriminación contra el cine de nuestro país, bien a que era una película molesta para el Festival de Cannes. Aquí están sus palabras:

"La vieron Gilles Jacob y sus muchachos, y la primera excusa que me dió, fué que este año tenía veinte películas que eran muy buenas, y que ésta no estaba entre esas veinte películas. Que lo que menos les había gustado, era la actuación de los actores. Yo le dije que se buscara otra excusa, porque esa no me valía. Luego este comité de selección ha estado viendo una serie de películas españolas, y no les ha gustado ninguna, y eso me parece ya una discriminación a lo que no hay derecho (...)

Pero también comprendo que esta película concretamente, en Cannes que es un Festival capitalista y brillante, molestase por tener una carga política muy concreta" (372)

Resulta bastante ridículo acusar al Festival de Cannes de discriminar al cine español, cuando se puede demostrar que ha sido de los mejor tratados en los últimos años, sin olvidar que fué la catapulta de lanzamiento del propio Bardem. Pero aún más absurdo es, pretender que se rechazaba una película como 7 días de Enero por razones políticas, en un Festival que ha premiado Crónicas de los años de brasa, Padre Padrone, o más recientemente Yol, solo por citar algunas películas que poseían una carga política mucho mayor que la del film de Bardem.

Tras estos incidentes, su presentación en Moscú, y el nuevo Gran Premio que recibiera, más bien parecía un intento tardío e inútil de compensación.

7.2.9. Puesta en imágenes

Voy a centrarme fundamentalmente en unos puntos que considero especialmente significativos y que dan

una idea clara de las razones que me llevan a considerar 7 días de Enero un film contradictorio y frustrado.

7.2.9.1. El Silencio

Todos los que estuvimos aquel miércoles en las Salesas, coincidimos en manifestar que lo más impresionante del entierro fué el silencio de las 300.000 personas allí reunidas; Bardem, también presente, coincidía con esta opinión generalizada. Pero se encontró con un problema, y era que ese silencio, no impactaba al espectador -o él, que fué quién lo probó, así lo consideraba- lo suficiente, y trató de buscar otras soluciones. Veamos las razones:

" Si lo piensas después, ese silencio que te impacta tanto cuando estaba allí, no es un silencio objetivo, es un silencio subjetivo. Tú percibes una parte del ruido físico del entierro. Hay tantos silencios como gente había allí, y a mí se me ha ocurrido una forma de darlo. Mantener todo el entierro en silencio -y es una experiencia que hice durante el mon-taje- cansaba y resultaba aburrido, porque no estabas emocionalmente implicado en ese instante. Esa impliación emocional la conseguí a través de la música, que a mí me parece un acierto, y que me permitía además de incluir un montaje más largo del entierro, -la eficacia de la escena está en función de su duración, de su reiteración, y eso también lo comprobé durante el montaje- servirme de ella de una manera expresiva" (373)

Lo curioso es que ese silencio que llega a poner histérico a Luis María, y que le lleva -escena 36- a poner a Wagner en el tocadiscos a todo volumen, al tiempo que exclama "El silencio también se puede matar" (374), es el mismo que Bardem es incapaz de hacer presente en el film.

Bardem, también mata ese silencio, y en los 6,25" que dura el montaje del entierro, que Bardem incluye en su film, utilizando el material documental existente, nos superpone una música que trata de expresar, según el realizador, la existencia, en ese momento de dos emociones coincidentes: una sensación de dolor, y una de continuidad en la lucha, de pueblo en marcha.

De nuevo la elección de Bardem va a favor de lo que impacta, y en contra del rigor; acepta las soluciones fáciles, desechando las coherentes, y en nombre de una pretendida eficacia a corto plazo, perpetua lo que afirma combatir.

7.2.9.2. La integración de materiales

Otro de los problemas básicos del film, era la integración de materiales diversos, para conseguir que el resultado final tuviera una unidad. Esta diversidad era de dos tipos, una se refería al material cinematográfico, y otra al material humano.

Respecto al material cinematográfico le podemos englobar en dos tipos muy diferentes. El material documental existente, y el material rodado por Bardem para el film.

El material documental existente era es caso, y estaba rodado en su mayor parte por el Colectivo de cine de Madrid en 16 m/m de forma clandestina y asumiendo notables riesgos. Tenía por objeto servir de contrainformación a las noticias oficiales, y documentar lo que los medios de comunicación ignoraban o manipulaban. Se trata de un material

de baja calidad -las condiciones de los rodajes no permitían otra cosa- en blanco y negro, pero que tenía la gran cualidad de ser único. También se utilizó algún material procedente de la televisión alemana.

Dentro del material que rodó Bardem, podemos distinguir dos grupos: aquél que se limitaba a reconstruir determinados acontecimientos, o a completar el insuficiente material documental, y aquél que narraba las peripecias que el film nos mostraba.

Los problemas lógicamente se iban a plantear en los del primer grupo. Bardem, es absolutamente incapaz de cohesionar ambos materiales, y si técnicamente, hay algunas escenas que producen sonrojo, son la 12 y la 13 en las que Bardem intenta reconstruir la manifestación en la que murió el estudiante Arturo Ruíz. Yo me he preguntado por la razón que llevó a Bardem a incluir dichas escenas a el montaje final, y la única respuesta creíble, es que el realizador consideraba más importante que se viera que la policía protegía a los asesinos, que el hecho evidente de que esos planos delataban una reconstrucción de lo más torpe.

En cuanto al material humano, también se hace imprescindible proceder a una unificación, una vez que Bardem decidió que Joaquín Navarro, dirigente de CC.OO. del transporte -y presunto objetivo principal del grupo de terroristas- incorporase su propio papel. Navarro, sin ninguna experiencia en la interpretación, componía una actuación crispada, y vociferante, que además rompía cualquier posible homogeneidad interpretativa, lo que significa que Bardem, obtuvo semejantes -y deplorables- resultados, tanto a la hora de unificar el material cinematográfico, como de homogeneizar el material humano.

Una última observación sobre el tema: la película -posiblemente por el secreto judicial- diferencia dos grandes grupos. El de la extrema derecha -que tienen nombres supuestos, aunque no sea difícil comprender que Cisco Kid representa en realidad a "Billy el niño" conocido po licía ultraderechista- y el de los abogados, el periodista Gregorio Morán, y el sindicalista Joaquín Navarro, que apa recen bajo sus nombres verdaderos en el film, aunque sólo Navarro, se interprete a sí mismo.

7.2.9.3. La Matanza

Una de las ideas básicas de Bardem, era contar la matanza tres veces. Ya hemos visto como se condicio nó, en gran manera, la estructura del film a la consecución de este objetivo.

La primera vez, no vemos nada de la matanza. Es la escena 30. Luis María está vigilando la escalera, y oye los disparos. Abre la puerta y se asusta de lo que vé, pero nosotros no vemos más que su rostro crispado. Esto se co rresponde a la primera parte del film, la que está narrada en orden cronológico.

La segunda vez que no vemos la matanza, es cuando, primero Navarro, y luego Luis Ramos, están decla rando ante el juez. En esta ocasión no vemos lo sucedido porque siguiendo -mas o menos ya que Bardem se toma alguna que otra libertad- las declaraciones de Navarro, pasamos de los disparos de pistola del piso de Atocha -en un raccord muy del estilo del Bardem de los años 50- a las ráfagas de metralleta de Los hombres de Harrelson en la televisión del bar donde se encuentra Navarro.

Y finalmente la tercera, en que aprovecha la escena del reconocimiento, por parte de Dolores González, de los asesinos para mostrarnos por fin la escena de la matanza. Y aquí, de nuevo Bardem recurre a un método que ya había utilizado en anteriores películas especialmente en Los inocentes y Los pianos mecánicos, consistente en alargar el tiempo. El plano que nos muestra la caída de los abogados heridos concluye con todos en el suelo, menos uno, mientras que en el siguiente, están todos de pie, comenzando a derrumbarse.

La idea de presentar tres veces la matanza, e irnos preparando dramáticamente, por medio de las dos primeras, para la tercera, creo que era una buena idea de partida, que Bardem aprovecha parcialmente, más preocupado por el hecho de colocar la matanza y el entierro al final, que de sacar dramáticamente partido a una idea, que también repite -aunque tímidamente- en cuanto al entierro, ya que se vé dos veces.

7.2.9.4. La cámara lenta

Bardem la utiliza en dos oportunidades. Cuando la declaración de Luis Ramos, y en la escena de la matanza.

Respecto a la declaración de Luis Ramos no hay ninguna razón mínimamente aceptable que sirva de justificación. Bardem decía que como el personaje está físicamente destrozado cuando declara ante el juez, pues tiene un modo de recitar un poco nebuloso, que se corresponde con los movimientos a cámara lenta. Semejante justificación no resiste el menor análisis, aunque sólo fuera porque en la película también se visualizan los recuerdos de otros heridos, y no aparecen

a cámara lenta. Parece ser que la razón fué mucho más protesaica y elemental, y es que el texto de lo que decía Ramos era de mucha mayor duración que la escena que teníamos que ver, y a Bardem se le ocurrió que con la cámara lenta se alargaba lo que veíamos, y palabras e imágenes se llegarían a corresponder.

Mucha mayor trascendencia tiene la utilización de la cámara lenta, en la escena de la matanza. Citaré extensamente las declaraciones de Bardem, ya que las considero de extraordinario interés:

"En realidad estamos buscando siempre resolver el problema de la comunicación. Se trata por tanto de impactar. El uso de la violencia en el cine, hace que en la gente no le afecte el hecho de que alguien le pegue un tiro a otro y le mate. Ya no impacta a nadie. (...) El caso es que la violencia repetida del cine industrial ha producido esa asepsia. La violencia funciona comercialmente, si evitamos que alguien, al caer, se rompa un hueso, o tarde diez minutos en morir, gritando. Es decir, la violencia es rentable si las víctimas mueren limpiamente. Por otra parte, en este caso, se tardaron aproximadamente cinco segundos en matar a esos cinco camaradas, lo que se tarda en disparar diez y ocho tiros con dos pistolas del nueve largo. Entonces, en cinco segundos, no comunicas el horror de un hecho como ese al público. Entonces se planteó para mí un problema. De un lado, al hacerlo en cinco segundos no lograba la intensidad, que cara al espectador, el hecho requería. De otro, existía el peligro contrario, caer en la morbosidad. Recuerdo que cuando fuimos a rodar la escena, yo hice una reflexión en voz alta a mis compañeros para que nos diésemos cuenta de que no se estaba tratando de hacer un "western"-sin que esto suponga des-

precio al "western"- sino algo que transcendía al puro hecho violento. Luego, posteriormente, en el montaje, he experimentado toda suerte de posibilidades, (...) he hecho todas las pruebas, y me parece que la más efectiva es la que ha quedado. Si quitaba la caída a cámara lenta, se quedaba corta para el tipo de público a que iba dirigido. Quizá no se quedase corto para un público de segunda lentura, quizá para un público más elitista, eso sobrarase"
(375)

Al margen de lo clarificador que resulta este párrafo, respecto a las contradicciones de Bardem y de su film, a las que ya me he referido reiteradamente, así como a su desconfianza del cine, y de la capacidad de público, resulta extraordinariamente esclarecedor del verdadero objetivo del film -que enlaza con la utilización de la música en el entierro: impactar. Llega incluso a equiparar, comunicar, con impactar. Semejante canto al efectismo está en absoluta contradicción con ese cine objetivo y realista que Bardem pretende perseguir. Y además, en esta escena queda muy claro. Los disparos de los asesinos no están rodados a cámara lenta, pero sí el contraplano, las caídas de los abogados heridos. Convencido de que la eficacia se consigue a través de la reiteración, Bardem alarga todo lo que puede esos cinco segundos -pero sólo en lo tocante a las víctimas, no a los verdugos- por medio de la cámara lenta, y de repetir desde dos ángulos distintos el plano ralentizado de la caída.

7.2.10. La opinión del realizador

Quiero concluir con el juicio que sobre el film expresó el propio Bardem:

"He estado cuarenta años rabiando por hacer un cine con un lenguaje claro, inmediato, directo, testimonial, realista y popular y aquí tengo la oportunidad. Si sale mal, pues que le voy a hacer, salió mal, pero la intención es buena. Y te digo que como ciudadano, como comunista y como cineasta, estoy moralmente satisfecho de haber realizado un film políticamente necesario" (376)

Opino que es innecesario añadir algo más.

NOTAS AL CAPITULO VII

- (334) Guión de El Puente de J.A. Bardem, Javier Palmero y Daniel Sueiro.
Ediciones Sedmay. Madrid, 1.977, pag. 162
- (335) ibidem, pag. 47
- (336) ibidem, pag. 49
- (337) ibidem, pag. 58
- (338) ibidem, pag. 60
- (339) ibidem, pag. 161
- (340) Bardem se equivoca. Se refiere a las secuencias 11 y 12, y no únicamente a la 11.
- (341) Guión de El Puente, op. cit., pag. 171
- (342) La utilización de este insulto político, pues hace referencia a los Guerrilleros de Cristo Rey, organización de extrema derecha, me parece absurda y fuera de lugar, ya que no se corresponde con lo que el film nos ha mostrado de la forma de ser de Juan.
- (343) Guión de El Puente, op. cit., pag. 38
- (344) ibidem, pag. 65
- (345) ibidem, pag. 65
- (346) Obtenido de la banda sonora original de la película.
- (347) ibidem.
- (348) ibidem. En el guión, la frase es ligeramente diferente "A quién se le diga.... Lo que no consiguen los enlaces del taller, lo consiguen los cómicos chalados esos". La diferencia, importante, está en ese casi.
- (349) Obtenido de la banda sonora original de la película.
- (350) Guión de El Puente, op. cit., pag. 137
- (351) ibidem, pag. 149
- (352) Película realizada en 1.971 por Ramón Fernández.
- (353) Película realizada en 1.970 por Pedro Lazaga.
- (354) Guión de El Puente, op. cit., pag. 15

- (355) ibidem- pag. 73
- (356) ibidem, pag. 117
- (357) Transcripción literal de lo que aparece en el film. En el guión -propiedad particular de un actor que puede conseguir, ya que el propio Bardem, sólo poseía un ejemplar traducido al alemán- existen algunas modificaciones. Los números no son seis, sino trece, y cada uno corresponde a una noticia, y no a un día como finalmente es en el film, aunque tenga que utilizar el 5 y el 6 para el sábado 29 de Enero, con objeto de que coincida el 7 con el momento de aparición de los títulos de crédito. La razón de ésta modificación puede estar en que el título primitivo de la película era Complot, sustituido finalmente por 7 días de Enero.
- (358) Guión de 7 días de Enero. No publicado.
- (359) Nombre real de un periodista que fué el coguionista del film.
- (360) Transcripción literal del cartel que aparece en el film. En el guión el cartel termina con el párrafo: "Los Cortes fueron inaugurados por S.M. el Rey, el 22 de Julio de 1.977". La razón del añadido de los dos párrafos, hay que atribuirlos a que el guión se escribió a mediados de 1.978, y los hechos a que se refieren esos párrafos del cartel, son de finales de 1.978, posteriores a la redacción del guión.
- (361) Entrevista con Roberto Bodegas, Dirigido por nº98, pag. 31, Barcelona 1.982.
- (362) Entrevista con J.A. Bardem. Dirigido por nº63 , pag. 49.
- (363) ibidem, pag. 51
- (364) Película soviética realizada en 1.928, en conmemoración de la revolución de Octubre.
- (365) Película americana realizada en 1.964, cuyo título original es Seven days in May.
- (366) Autor igualmente de una biografía del ex-presidente Suarez que desató una notable polémica.
- (367) Tomado de la banda sonora original del film.
- (368) Crítica de 7 días de Enero "Dirigido por" nº63, pag. 59

- (369) Dirigido por nº63, op. cit., pag. 50
- (370) ibidem, pag. 54
- (371) Película mexicana realizada en 1.955. También se la conoce como La vida criminal de Archibaldo de la Cruz.
- (372) Entrevista con J.A. Bardem, Dirigido por nº63, pags. 53 y 54.
- (373) ibidem, pag. 52
- (374) Extraído de la banda sonora original del film
- (375) Dirigido por nº63, op. cit., pag. 52. El subrayado es, evidentemente, mío.
- (376) Entrevista con J.A. Bardem. Cinema 2002, nº44. Octubre de 1.978, pag. 47. Esta vez el subrayado -lógicamente- es del propio realizador.

CAPITULO VIII

8.1. La censura y J.A. Bardem.

La dificultad, aquí, está en poder documentar adecuadamente la actuación de la censura. Primera -mente habría que distinguir entre censura estatal, ejercida oficialmente por el Estado, y otros tipos de censura: económica, de los productores, etc., etc.. Si la primera es muy difícil de documentar, en cuanto a las segundas, uno está obligado a basarse en las declaraciones de los implicados.

Respecto a la censura estatal, conviene recordar que para las películas españolas existía un doble filtro: Una censura de guiones, previa al rodaje de la película, que se conocía con el nombre de censura previa o censura de guiones, y un segundo filtro que se llevaba a cabo una vez concluido el film.

En los archivos de la Dirección General de Cine, se conservan -algunos- de los correspondientes a la segunda censura, pero de la primera se enviaba copia a los productores y éstos la destruían una vez aprobado definitivamente el film. En mi investigación he tratado de cubrir todos los aspectos, aunque soy consciente de que pueden existir aún algunas lagunas.

Por otra parte, he tratado de investigar en qué consistían esos cortes. En los dictámenes de censura únicamente se explicaba donde empezaba y donde terminaba el corte, por lo que el mayor problema del interesantísimo libro de Teodoro González Ballesteros (377) es que en muchas de las ocasiones no logramos enterarnos de en qué consisten exactamente los cortes. He procurado pues, en los casos en que el corte no resulta claro en el dictamen censor, aclarar

en qué consiste exactamente.

8.2. Esa pareja feliz

La película recibió una sola licencia de importación y doblaje, y como consecuencia de su baja calificación, no se estrenó más que después del éxito de Bienvenido Mr. Marshall en el Festival de Cannes de 1.953, dos años después de haber sido realizada, en 1.951.

Es un caso claro de censura económica como bien comprendió García Escudero, que escribió: "Puede, en cambio, mejorar la calificación de Esa pareja feliz" (378)

8.3. Muerte de un ciclista

El guión original terminaba con la muerte de Juan, y María José iba a reunirse con su marido, tras el asesinato de su amante. La censura obligó a que María José fuera castigada y Bardem, se inventó el accidente del final, con el coche que se sale de la carretera.

Una vez acabado el film, el dictamen censor ordenaba suprimir:

Rollo 3: desde que una señora llama a los niños para merendar hasta la escena del niño comprando pipas.

Se trata de un montaje paralelo de las secuencias 19 y 20, en que en la 19, todos los niños de la boda son llamados para merendar, mientras que el niño pobre, en la 20, cuando Juan va a casa del ciclista muerto, tiene que comprar pipas para engañar el hambre.

Rollos 6 y 7: No deben aparecer los guardias en la protesta estudiantil.

Se refiere a la manifestación en contra de Juan por el suspenso de Matilde.

Rollo 9: el rollo comienza cuando Juan dice "¿Sabes?" por primera vez. Suprimir todo lo anterior.

Se corresponde con la escena 56 -el principio- y supone la supresión del siguiente diálogo:

"María José: Es tarde

Juan: ¿Tarde? ¿Te acuerdas?. La última vez no pudimos ni besarnos.

María José: Era el miedo.

Juan: Y la vergüenza de nosotros mismos. Ahora vamos a entregarnos. Diremos: Hemos matado a un hombre. Lo dejamos morir, sin ayudarlo. Por egoísmo.

María José: Mañana lo sabrá todo el mundo. Será horrible.

Juan: Es necesario.

María José: Tendremos que separarnos ¿Por cuánto tiempo?

Juan: No lo sé. Algunos años.

María José: Me seguirás queriendo" (379)

Rollo 9: Suprimir los planos desde que María José se levanta para besar a Juan, hasta el primer plano de ella apoyada en el hombro de él.

8.4. Calle Mayor

Estas son las observaciones de censura, una vez rodado el film:

Rollo 2: Suprimir el gesto grosero de Luis cuando en la barra del bar dice: "nos vamos a cenar al mesón, luego al Café Nuevo, y después..."

Con el gesto Luis quería indicar que después se iban a ir de putas.

Rollo 3: Suprimir el plano de tres sacerdotes que pasan por la calle después de que Juan dice: "aquí nunca vienen compañías de revista"

La razón era evitar que Bardem relacionara la situación en la provincia, con la religión y los curas.

Rollo 5: Suprimir las dos últimas palabras de la frase de Isabel: "casi todos los que quedan de su promoción, son generales y más"

Isabel está hablando de su padre, muerto hace años. La alusión del "y más" parece que fué tomada como referente a Franco.

Rollo 6: Suprimir los primeros planos de las caras de las viejas en la procesión, comprendidas entre la frase de Juan "¿Tú también me quieres verdad Isabel?" y la de la señora que pregunta a Juan: "¿Usted es de la congregación?".

Rollo 6: Ligar el plano de los novios en los soportales cuando Juan, dice: "vámonos" con el plano lejano de los seminaristas en el parque.

Esto significa cortar todo el encuentro con las monjas, que transcurría así en el guión:

"Y cogiéndola del brazo, aún más fuertemente quiso virar con ella hacia una calle lateral. Isabel se resistió. Venían hacia ellos, saliendo de un comercio, dos monjas, dos Esclavas Concepcionistas, y tras ellas, una niña ya muy crecidita de unos quince años, con dientes de caballo, que llevaba una hucha.

Isabel: Espera, no tengo más remedio... Son las monjitas de mi colegio.

E Isabel arrastró a Juan, y los dos grupos se reunieron. Una de las monjas reconoció a Isabel, desde un poco lejos.

Monja 1: ¡Virgen Santísima!... Si es Isabel.

Isabel: Creía que ya no se acordaba de mí, madre.

Monja 1: ¡Y como no!... ¿Usted no se acuerda, hermana?... es Isabel.

La otra no se acordaba en absoluto, pero dió exactamente la impresión contraria. La niña zangolotina, mientras miraba a Juan con el ceño fruncido, hacía estallar, sonoramente su chicle explosivo.

Monja 2: ¡Ah Isabel! Vaya, vaya... vaya...

Hubo un bache de silencio que aprovecharon para mirar a Juan de arriba abajo. Isabel se puso colorada, se mordió los labios, y dijo por vez primera, públicamente:

Isabel: Es mi novio.

Las monjas le lanzaron una sonrisita afectuosa al parecer. La chica hizo reventar un chicle.

Monja 1: Algo habíamos oído... pero esperábamos que vinieses... Ya sabes cómo te queremos en el Colegio.

Monja 2: Y la Reverenda Madre se llevaría una gran alegría.

Isabel: Sí, iremos ¿Verdad Juan?
Juan más que hablar, masticaba.

Juan: ¡Como no!

Monja 1: Si vieras como está de precioso el altar de San Eustaquio...

Monja 2: Lo estamos terminando. Todo el mundo ayuda. La gente es tan buena.....
y dió un suspiro. La niña del chicle hizo sonar, quizá por casualidad, la hucha. Las monjas estaban mirando a Juan. Isabel también lo miró, y le sonrió con cierta violencia. Juan apretaba las mandíbulas, se metió mano en el bolsillo, y echó elegantemente un duro en la hucha.

Monja 1: ¡Ay, San Eustaquio se lo pague!

Monja 2: ¡Y que Dios les bendiga!
Se volvió a su compañera. Empezaban a tener cierta prisa.

Monja 2: Ande, hermana, vámonos.

Monja 1: Adiós, Isabel, adiós.
Hubo, como siempre, un coro larguísimo de adioses. Isabel y Juan continuaron. Se miraron y se rieron de buena gana, absolutamente de acuerdo. Juan la volvió a tomar por el brazo, y se la llevó velozmente por una calle lateral, dijo:

Juan: Al primero que nos hable ¡le muerdo!
Y se fueron riendo. Dejaron la calle Mayor. Unas mujeres que paseaban, se quedaron viéndoles ir, y comentando entre ellas" (380)

Rollo 7: Las efusiones amorosas de los novios en la puerta de la casa, quedarán reducidas al beso inicial y el de despedida del rollo.

Rollo 10: Suprimir la frase en boca de Federico: "La ciudad, toda la ciudad"

Se refiere a quién tiene la culpa de todo lo ocurrido, y la censura quería evitar que se dijese que la ciudad entera tenía la culpa.

Como ya hemos indicado, la censura obligó a incluir el cartel inicial en el que se aseguraba, que cuanto ocurría en la película, podría suceder en cualquier país.

A éste respecto hay unas declaraciones de Bardem de notable interés:

"Te voy a contar una anécdota con Calle Mayor. El terror del funcionario de la censura era que se ubicase la película, y me obligaron a insertar, en su pase en Venecia, unos rótulos lapidarios como 'Lo que aquí sucede puede pasar en cualquier lugar del mundo' ¡Los cojones!. Las caras estaban allí y no eran suecos, ni chinos, sino de Logroño, coño. No repararon que cuando la protagonista va a sacar un billete a la estación, sale el empleado, y en su gorra se puede leer: RENFE con lo que estaba todo dicho. Esto encolerizó a la censura, pero yo lo hice sin malicia ¡imagínate!" (381)

8.4. La Venganza

Con la censura, hubo de entrada dos puntos de fricción fundamentales, una vez que se presentó el primer guión para solicitar el permiso de rodaje. Se referían

al título, y a la época en que se desarrollaba la acción.

Rechazaron el título de Los Segadores por su identidad con "Els segadors" canción catalana que nace durante la Guerra de Sucesión, y que fué utilizada desde entonces por los nacionalistas catalanes como himno propio. Se recomendó su sustitución. Bardem se decidió por La Venganza. Respecto a la época de la acción, la censura recomendó trasladarla del momento presente -1.957, en aquel instante- a una época anterior, y proponían 1.935 ó 1.931.

La segunda versión, modificada, del guión fué remitida de nuevo a la Censura que envió a la productora el siguiente dictamen:

"1º De acuerdo con la propuesta del solicitante, que ha sido aceptada por este organismo, la acción de la película transcurrirá en el año 1.935 (382), destacándose esta circunstancia, en cuantos momentos sea posible, y particularmente, con la introducción de planos, en las escenas siguientes:

- a) Cuando al principio de la película, Juan presenta a la Guardia Civil la documentación de haber sido puesto en libertad, habrá un primer plano de dichos documentos en los que se vea claramente que están fechados en 1.935.
- b) En los vagones del ferrocarril aparecerá claramente la sigla MZA (Madrid, Zaragoza, Alicante) o de cualquier otra compañía ferroviaria existente entonces (383)
- c) Deberán aparecer unos carteles anunciadores de las corridas de toros, en las que asimismo se destaque la fecha del año 1.935 y los toreros que intervendrán en las mismas, cuyos nombres, corresponderán a las figuras que entonces privaban.

2°En las escenas del vagón de ferrocarril, no aparecerá la Guardia Civil.

3°La huelga de segadores de la secuencia 4°será re -
suelta de la siguiente forma: Juan al ir osalir de
la casa del médico, se dará cuenta de que en el pueblo está planteada la huelga de segadores, y al
volver con los compañeros de su cuadrilla, conven-
cerá a éstos para que abandonen el trabajo. El capataz, ante la actitud de la cuadrilla, optará por
aceptar las condiciones de los segadores, reanudando éstos el trabajo en unión de la cuadrilla de Luis
Se suprimirá por tanto, la intervención de la Guardia Civil.

(En la primera versión presentada por Bardem, la cuadrilla de segadores no atendía las razones de Juan,
y el pueblo se amotinaba, yendo al lugar de trabajo,
dispuesto a impedir la siega. Entre ambos, la cua-
drilla y los habitantes del pueblo, se situaba la
Guardia Civil. Juan se ponía de parte de los del pueblo, y sus compañeros de cuadrilla acababan cediendo.
Así obligaban a que el amo transigiera pacíficamente)

4°Se suprimirá totalmente la intervención del Sacerdote,
cuando montado en un mulo, y por las carreteras
de Castilla, se encuentra con los segadores.

(Este sacerdote, se convirtió, en la versión final,
en el Hombre de la escena 79).

5°El amor entre Luis y Andrea deberá quedar limpio y
exento de toda sensualidad. A este fin se suprimirá
toda alusión o escena que suponga lo contrario.

6°En las demás escenas de orden pasional, se cuidará
la realización de forma que no ofrezca inconvenientes
de censura una vez realizadas.

7°Se advierte al productor, que además de tener en cuenta, en la realización de la película, las objeciones
que se formulan en la presente notificación, deberá

presentar nuevamente el guión definitivo de la película para nueva consideración y dictamen" (384)

Lógicamente tuvieron que presentar una tercera versión a Censura, ya con el título de La Venganza, y situada en 1.931.

La Censura hizo las siguientes observaciones:

- "Pag. 8. Suprimir frase de la madre: 'Para que sepan quién es cada uno, para que no se desmadren' (escena 8)
- Pag. 41. Suprimir palabras del Viejo: 'Reventarme a' (escena 28)
- Pag. 42. Suprimir las palabras del Tuerto: 'así se me quedó en la guerra' (se refiere al ojo)
'no hay nada peor que las peleas entre hermanos'
'desde entonces' (todas de la escena 28)
- Pag. 48. Cambiar la palabra hambre por la de trabajo.
La frase a la que se refiere, es una del Viejo que dice: 'Aquí no hay nada más importante que el hambre de los nuestros' (escena 29)
- Pag. 56. Suprimir la frase del forastero: 'Y no es bueno que uno crea saberlo todo, y hable él sólo, y los demás callen' (forma parte del discurso del escritor) (escena 33)
- Pag.121. Suprimir frase de Luis: 'Me han dicho: éstos son los buenos, éstos son los malos. Los de la Casa Grande a un lado, al otro los demás' (escena 62)
- Pag.121. Suprimir la frase de Luis:
'¿Sabes lo que pasa? La Casa Grande se cae. Por fuera no lo parece. Por dentro está vacía'.
Suprimir hasta el final.

El párrafo decía:

Luis: ¿Sabes lo que pasa? La Casa Grande se cae. Por fuera no lo parece. Por dentro está vacía. No hay nadie. Cada uno se ha ido por su lado. ¿Y sabes por qué? No estabamos juntos de veras. No. No nos queríamos.

Luis: Mi madre cree que eso no hace falta. Lo único que hace falta es odiar a los otros, a los malos. Es una casa llena de muertos... El padre, los cuñados, Jerónimo, Salvador...'
(385) (escena 63)

Pag.121. Suprimir toda alusión a la Casa Grande y sustituir por 'El Cortijo o lo que sea'

En la postsincronización se cambió Casa Grande, por Casa Vieja (escena 63)

Pag.103. Atención al coqueteo de Rosa y Tinorio (escena 52)

Pags. 110 y 111. Atención bromas a Tinorio de sus compañeros (Referentes a su salida con Rosa) (escena 54)

Pag.124. (386) Atención con Rosa y Tinorio (escenas 60 y 64)".
En el capítulo V, referente a La Venganza, ya explicamos las modificaciones que se hicieron por razones de orden comercial y de duración, cuando la película la compró la Metro-Goldwyn-Mayer.

8.5. Sonatas

Observaciones de censura:

Rollo 3; Suprimir baso largo en la boca, entre Bradomín y Concha, y planos de Cristo.

Rollo 4: Suprimir nuevo beso de análogas características en final de escena que encadena con Concha en la cama.

Rollo 5; Suprimir planos de Concha arrodillada en oración, antes de huir con Bradomín, y el plano del Cristo, al pasar con ella en brazos.

Rollo 8: Suprimir los planos de declaración amorosa de Brado-mín a Chole, mientras pasa el Viático.

teodoro González Ballesteros, sitúa es te film entre los censurados por su contenido religioso. Tie ne razón, pero quizá conviniera precisar que, como en otras ocasiones, Bardem lo que intenta es hablar de las relaciones religión-amor, y eso es lo que trata de impedir la censura.

8.6. A las cinco de la tarde

No existe acta de censura. Al ser inte rrogado Bardem, sobre este punto, respondió:

"Las escenas eróticas han sido parcialmente suprimi - das. Son las de la cama. En España no está permitido mostrar parejas en un mismo lecho, así enseñen la libreta de casamiento. Yo he conseguido, en un diá- logo con la censura, que dejen dos o tres tomas, para no dañar la estructura del film" (387)

Bardem se refiere lógicamente, a cor- tos efectuados una vez rodada la película.

8.7. Los inocentes

La película fué prohibida inicialmente en España, por lo que hubo de rodarse en Argentina.

Las observaciones de la censura fueron: Rollo 2: Suprimir la palabra "puta".

8.8. Nunca pasa nada

También fué prohibida íntegramente en su inicio, como consecuencia del asunto Viridiana. Una vez ro- dada, las observaciones censoras fueron:

Rollo 5: "Suprimir abucheos de los niños con la llegada del profesor". Se refiere al momento en que Jacqueline está esperando a Juan en el colegio.

Rollo 6: Conversaciones entre Julia y Juan suprimir las frases:

"El arte está por encima de todo, pero..."

"En todo se ve mala intención"

"Entonces una piensa en huir; huir de tantas cosas"

Rollo 9: "Suprimir los planos de la procesión de Semana Santa, empezando la escena con el protagonista en el balcón"

Se trata de una escena semejante a la de Calle Mayor que está -incompleta- en las copias visionadas.

8.9. Los pianos mecánicos

No hubo forma de conseguir la hoja de censura. Es evidente que hubo graves problemas, a juzgar por algunas faltas de continuidad en el film, y por las declaraciones de los implicados.

No me queda más remedio que limitarme a recoger las declaraciones de García Escudero y de Bardem, a este respecto:

García Escudero; "La película se autorizó únicamente porque se había autorizado el guión" (388)

García Escudero; "La última película de Bardem, o la demostración de como la escena pública de los protagonistas en un café, tal como aparecía en el guión, se ha metamorfoseado en la escena privadísima en que un impotente deja de serlo, gracias a los esfuerzos y habilidades de Melina Mercouri, pero esto ¿para quién se ha rodado, y a quién puede interesarle que no tenga vocación de

'voyeur'?" (389)

Bardem; "Nunca entendí, por qué se ensañaron tanto con ella, es una película de consumo más. En cambio, en España -pese a estar absolutamente mutilada- fué un éxito enorme. A raíz de los cortes de Los pianos mecánicos me negué a discutir con los censores. Me parece humillante y repugnante el diálogo con la censura y sobre todo que me pidan que yo haga los cortes para que no se noten. Por lo menos, que los hagan ellos. Yo me niego a colaborar absolutamente" (390)

8.10. Varietés

Las observaciones censuras consistieron en:

Rollo 2: Suprimir la frase de Manolo "de comunión diaria"

Rollo 2: Suprimir la palabra "culo" que dice Carmen Soler.

Rollo 5: Suprimir la frase alusiva a la Marcha Real.

Rollo 8: Suprimir planos objetables de intimidad erótica, intercalados sobre un fondo de galopada de caballo.

Conviene resaltar el cambio operado en el lenguaje censor que ahora habla de "planos objetables de intimidad erótica" mientras antes describía exactamente las escenas que había que cortar.

8.11. El poder del deseo

Observaciones censoras:

Rollo 3: Suprimir mujer con los pechos desnudos, abrazada a un hombre.

Rollo 5; En la escena de la cama, suprimir desnudos.

Rollo 7: Suprimir desnudo de ella, dejando solo el perfil.

Se reducirá la escena de amor, eliminando de ella el desnudo integral. Si sus diálogos son importantes, se trasladarán a otra secuencia, o se hará en voz en "off".

Rollo 10: Suprimir "puta de mierda"

Rollo 10: Suprimir "hijo de la gran puta"

Rollo 11; En la escena de los policías en el coche, mofándose del asesino, se elimina el insulto al policía y la frase: "mal_dito gordo de mierda" (que está referida al policía)

8.12. Opinión de Bardem sobre la censura

En numerosas ocasiones, Bardem se ha referido a su opinión sobre la censura. Me parece lo más adecuado para cerrar éste capítulo, reproducir el que considero texto más significativo del realizador sobre el tema:

" Es evidente -al menos lo es para mí- que la Censura es función directa e inmediata del regimen político que lo entraña, encomendándole la celosa vigilancia de las ideas que el autor transmite, voluntariosamente o no, mediante el vehículo del film. Si ello es así, es también evidente que la evolución de la Censura, la estrechez de su dogal, vendrá dada como consecuencia de las directrices políticas que el Gobierno tome en un momento dado. Pienso que la apertura censora o su cerrazón han de llegar siempre después de que la autoridad haya decidido políticamente la línea de evolución a seguir; en ningún caso la evolución censora precederá la evolución de las líneas directrices del régimen" (391).

NOTAS AL CAPITULO VIII

NOTAS AL CAPITULO VIII

- (377) Aspectos Jurídicos de la censura cinematográfica en España
Editorial de la Universidad Complutense, Madrid 1.981.
- (378) La primera apertura, op. cit., pag. 25
- (379) Guión de Muerte de un Ciclista, op. cit., pag. 37. La traducción del texto francés es mía.
- (380) Guión de Calle Mayor, op. cit., pag. 131-132.
- (381) Cinema 2002, nº44, op. cit., pag. 44
- (382) Más tarde Bardem cambió de opinión, y la acción transcurrió en 1.931.
- (383) Era para evitar que se repitiera el caso de Calle Mayor y RENFE.
- (384) Todos estos datos están extraídos de la notificación que censura envió a Manuel Goyanes, productor del film, y que Bardem me proporcionó.
- El propio Bardem me aclaró el contenido de las secuencias que se modificaban.
- (385) Guión de La Venganza, op. cit., pag. 145.
- (386) La paginación se corresponde con el guión original de Bardem, y no con el publicado. Por eso he incluido, la escena en que está situada para facilitar su localización.
- (387) Tiempo de Cine nº5 Febrero-Marzo 1.961, pag. 11. Buenos Aires.
- (388) La primera apertura, op. cit. pag. 181
- (389) *ibidem*, pag. 161
- (390) El cine español en el banquillo, op. cit., pags. 66 y 67
- (391) Un cine para el cadalso, op. cit., pag. 246. Los subrayados son de Bardem.

C A P I T U L O I X

9.1. La crítica de cine y J.A. Bardem

Mucho se ha escrito sobre Bardem y su cine. En éste capítulo he tratado de seleccionar al máximo los comentarios, utilizando únicamente aquellos que considero más significativos, a la vez que incluía los que me parece que aportan algo. Esta actitud se traduce inevitablemente en la absoluta preponderancia de textos publicados en revistas especializadas, sobre las que aparecieron en periódicos. Lo mismo ocurre en el caso de la crítica internacional.

9.2. Esa pareja feliz

Fueron muy pocas las críticas que se produjeron con motivo del estreno de la película. La mayor parte de ellas proceden de fechas muy posteriores.

José María García Escudero decía de ella en 1.954:

"1.951; Esa pareja feliz. Guión y dirección de Bardem y Berlanga. Una mala calificación oficial que luego fué corregida: dos años hasta su estreno en Madrid; una crítica, que como ya había visto Bienvenido Mr. Marshall, se dedicó a sacarle los colores a una película que, con todos sus defectos, era ya en 1.951 el neorrealismo rosa, pero real, del que nos enteraron Las muchachas de la plaza de España y Pan, amor y fantasía. ¿Quién se dió cuenta de que Esa pareja feliz era la primera película española que encuadraba al español medio de nuestra post guerra? al obrero especialista que viste mono y de chaqueta, que cena un bocadillo en el cine de barrio, va al futbol, sueña con una Vespa, estudia radio, juega a las quinielas y un buen día se encuentra con que for-

ma parte de Esa pareja feliz" (392)

Luciano G. Egido, sin la menor duda el mejor y más cuidadoso crítico de la primera parte de la obra de Bardem, decía en 1.958;

"Juan y su mujer, mientras reciben los regalos en Esa pareja feliz, caen en la cuenta de que la felicidad no está escondida ni en la mecánica, ni en los concursos radiofónicos; la felicidad no está fuera de ellos, es tá en ellos. No les duele desprenderse de los regalos que han conseguido. Comprenden que el ser ellos mismos les traerá la felicidad tan buscada, tan huidiza, tan eternamente inasequible" (393).

En 1.962, José María Pérez Lozano escribía:

"Situados mentalmente en 1.951. ¿Cuál es la virtud máxi ma de este film en nuestro cine?. ¿Qué esté realizado por jóvenes? ¿Demostrar que con poco dinero, pero con sensibilidad o inteligencia, puede hacerse buen cine?. ¿Qué aparentemente, no pase nada, frente a tantos films truculentos?. ¿Su sentido del humor?. Mas bien, creemos, la autenticidad del testimonio y la sinceridad de su crí tica. Su preocupación social, y su inquietud espiritual" (394).

Muñoz Suay, que posee la particularidad de haber sido ayudante de dirección del film, opinaba:

"Este film es importante por tratarse, sobre todo de la primera producción realizada por la nueva generación es pañola. Película de influencias, pero que, sin embargo, constituyó una crítica acre, desenvuelta de la sociedad

de aquellos días y que tenía el valor, de que por primera vez, la pareja protagonista era obrera" (395).

Para Diego Galán, el mayor interés reside:

"En que además Bardem y Berlanga, muestran el auténtico Madrid de postguerra, con su impresionante pobreza, camuflado entonces (salvo en Surcos de Nieves Conde) por el cine español. Es ese Madrid donde una peseta, es una peseta, y donde ser ganadores en el concurso del jabón Florit, es la culminación de unas aspiraciones calladas (...) De momento Esa pareja feliz supone un rompimiento total con el cine español, consagrado por los medios oficiales" (396).

9.3. Bienvenido Mr. Marshall

No es una película de Bardem -la dirigió sólo Berlanga- aunque el realizador madrileño es coguionista. Ya hemos hablado de su triunfo en Cannes y de la excelente acogida que tuvo en casi todas las esferas, por lo que apenas me extenderé en ese tema.

García Escudero, decía de ella:

"La puerta grande. La película le dió al cine español su primer y único éxito internacional; se lo dió porque no parecía cine español a fuerza de ser cine y español, como observaba Arroita. ¡Pero si no llegan a descubrirnosla en Cannes!" (397).

Hablando de las características comunes de los protagonistas de los films de Bardem, Egidio apuntaba:

"El labrador, que en Bienvenido Mr. Marshall araba la tierra con un arado romano, estaba casado, y los sábados por la noche iba al cine y esperaba que los norteamericanos le trajeran la solución de todos sus problemas, regalándole un tractor, también se llamaba Juan, y vivía en Villar del Río, un pueblo castellano"(398)

Guido Aristarco, crítico italiano, marxista, director de Cinema Nuovo, y amigo de Bardem, que participó junto a él en las conversaciones de Salamanca, escribió en 1.965:

"En realidad, los primeros pasos de un cine español vital, aún cuando un tanto confusos y dispersos, se remontan a Esa pareja feliz , 1.952 y a Bienvenido Mr. Marshall, ambos firmados por Luis García Berlanga y por Bardem. En el primero se nos cuenta la historia de un matrimonio obrero y de su pobre rutina cotidiana. En el segundo se satirizan las negociaciones que llevarán algunos meses más tarde, a los acuerdos militares y económicos entre España y los Estados Unidos".(399)

Si he elegido el párrafo de Aristarco, no ha sido por su interés -está lleno de lugares comunes- sino por la sutil forma de introducir una falacia; que la película estaba realizada por los dos. No se trata, a mi juicio de un nuevo error, ya que Aristarco conocía muy bien a Bardem, había estado en Salamanca, y a 12 años de realizado el film, sabía que había sido dirigido por Berlanga únicamente. Pero como Bienvenido Mr. Marshall había sido un éxito internacional, una forma de ayudar a Bardem era adjudicarle una película que no le pertenecía.

Otro crítico comunista, el francés Georges Sadoul, fué algo más hábil. En 1.961 no tenía reparos en manifestar:

"Bienvenido Mr. Marshall fué la primera manifestación de la nueva generación. Sus realizadores Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, nada más salir de la Escuela de Cine de Madrid, habían debutado realizando juntos la comedia ligera Esa pareja feliz. Su primer éxito fué una sátira de las esperanzas puestas en el plan Marshall" (400).

Cuatro años más tarde, cuando puso a punto su Diccionario de películas, ya decía:

"Sin duda, el éxito correspondió por una parte al co-guionista Bardem, pero el tono picaresco y hormigueante es característico de Berlanga" (401).

9.4. Cómicos

La película que cimentó el prestigio de Bardem, tanto en España como en el extranjero, especialmente a consecuencia de un éxito crítico en Cannes.

García Escudero, con ocasión de su estreno, era muy explícito:

"Es esta una película con 'clase'. Se la puede criticar pero colocándose uno previamente bastante arriba. Mucho más arriba, desde luego, de donde llega el 99% del cine español.

Donde a mi juicio falla Cómicos es en lo que pretende ser: una película del teatro. Uno se queda con ganas de saber más" (402).

El prestigio crítico del film es tanto, que hasta Fernando Mendez-Leite (padre) escribía en 1.965:

"Es un estudio sinceramente humano de la vida teatral, que resulta nuevo, por estar visto y concebido sin paliativos, aunque embellecido por el arte cinematográfico. En Ana, la protagonista, se concreta lo fundamental del quehacer artístico y de su difícilísima trayectoria -se consiga o no el éxito- su más atractiva cualidad, una honda y ferviente vocación que guía sus pasos e ilumina sus decisiones. Es la mujer que sabe vencer en una dura lucha consigo misma y con las circunstancias que la envolvieron, y las propuestas que la tientan, bien para que desista de sus sueños de gloria y acepte una tranquila existencia conyugal, o para que cumpla sin escrúpulos de ninguna clase, su ilusión de alcanzar el puesto de primera actriz" (403).

Egido iba mucho mas al fondo del film, al hablar del personaje principal:

"En Cómicos, Juan se ha encarnado en una mujer, y se llama Ana Ruíz. La vida no le trata muy bien; tampoco ella está conforme con su vida. Algo debe cambiar, transformarse, ser de otra manera. Ana no está satisfecha de su situación y por eso espera. Quiere pasar de segunda actriz a primera, cruzar esa frontera que separa lentamente la penumbra de la luz. Entre su carne, y su piel, hay una zona de vacío, hormigueo de desazón y disgustos. Ana Ruíz, irá de acá para allá, matará el tiempo en tristes cafés de provincia, y hasta el amor vendrá a tentarle. Pero Ana Ruíz permanecerá en perpetuo pie de guerra, en un inminente y difícil asedio de angustia. Ana Ruíz esperará hasta hacer de la esperanza su forma de vivir y de crecer" (404).

Jesús García Dueñas y Pedro Olea opinaban así en 1.964 de Cómicos;

"Si hoy puede parecer 'pasado' el procedimiento estilístico empleado por Bardem en este film, tengamos en cuenta que él se proponía innovar dentro de un panorama estético yermo y estéril. Solo así, a la luz de la perspectiva que nos conceden los años, estimando la situación cinematográfica de aquella época, podremos calibrar el impacto y la importancia que pudo tener este film" (405).

Finalmente, en el extranjero, se trataba de buscar y defender el film, a través de una lectura política. Marcel Oms decía:

"Se ha encontrado irrisorio, a menudo, el triunfo de una tarde, obtenido por Ana Ruíz. Lo es. Pero la habilidad de Bardem consiste en mostrarnos quién es el culpable de todo ello; el mundo cerrado descrito sin paliativos por Bardem. Sadoul lo ha dicho: 'por las ventanas del Gran Café no se ve más que la Calle Mayor', es decir, España se ahoga tras sus fronteras, no ve nada del resto del mundo" (406).

9.5. Felices Pascuas

Apenas se vió fuera de España -sólo en el Festival de Venecia- y siempre se consideró en nuestro país como una película menor. Son pocas los críticos que le dedicaron alguna atención.

Entre ellos, lógicamente Egido:

"El Juan de Felices Pascuas también espera, porque si no esperara no sería Juan. Pero este Juan de ahora se conforma con poco (...) Juan espera en la lotería, en que le venga caída del cielo un poco de felicidad en forma de dinero,

para pasar decentemente las fiestas navideñas. No está en juego la vida sola, ni la persona entera con piel, carne y huesos, únicamente unos días, una parte del hombre. Juan es cualquiera de los españoles que al principio del film escucha atentamente el aparato de radio, en espera de la suerte" (407).

Fernando Mendez Leite también se ocupó de ella poniendo de relieve sus fallos:

"El guión de Felices Pascuas, debido a Dibildos, Paso y Bardem, no acaba de convencer. La obra, dirigida por Bardem, arranca con promesa de gran película, para caer después en una reiteración de situaciones que en nada favorecen el interés de la narración. Tal irregularidad en el desarrollo, afecta a las posibilidades expresivas que en algún momento, resultan poco eficaces. Al lado de cosas vulgares, despunta en algún momento la demostración de la inquietud de un realizador tan dotado como lo es Bardem" (408).

Olea y García de Dueñas expresaron su decepción ante un film olvidado, y casi imposible de ver hoy día:

"Una especie de vuelta a Esa pareja feliz, en cuanto que desmonta el esquema de 'a la felicidad por la providencia' (...) Pero, el film se rompe por un fallo de construcción narrativa. En cualquier caso, a considerar la descripción del medio miserable y suburbial, la sátira de determinadas instituciones y la aportación a un género -la comedia- que tan funestas continuaciones ha tenido posteriormente" (409).

9.6. Muerte de un ciclista

Esta película supuso la consagración nacional e internacional de Bardem, y se ha escrito muchísimo sobre ella, como lo prueba que casi todas las enciclopedias incluyan a ésta película.

Georges Sadoul, fué tajante cuando en 1.964 hablaba del film:

"Así, el estilo (muy brillante en 1.956) de Muerte de un ciclista podrá pasar de moda, durante alguna época, pero no su parábola. Es su sentido profundo el que hace de éste film (como Calle Mayor y Bienvenido Mr. Marshall) un clásico, ya que marcó el comienzo de una escuela nacional, hasta entonces mediocre y justamente despreciada.

Portaestandarte de su generación, la de 1.950, Bardem, con su actuación y su valor, ha abierto la vía a la generación española de 1.960" (410).

Cahiers du Cinema, a través de Doniol-Valcroze (único de la redacción de ideología izquierdista) salió en defensa del film, de una forma matizante:

"Muerte de un ciclista es una obra grave, convencida, atractiva. Tiene defectos, que son menos derivados de la juventud, que de un temperamento en contacto (hasta el momento) demasiado espasmótico con el exterior cinematográfico, que ha sufrido influencias demasiado heteróclitas sin haber podido seguir de cerca la evolución de las escuelas, y sin haber podido discernir exactamente lo que ya está pasado, de lo que aún es válido. Pero Bardem es de esa nueva generación de cineastas que proceden del cine y de nada más. Y eso es lo que más importa" (411).

El planteamiento político es clave, en la crítica italiana. Así Aristarco:

"1.955 es el año de Muerte de un ciclista. La obra de Bardem se inspira abiertamente en mucho cine italiano, de Obsesión a Crónica de un amor (aunque la mayoría de los críticos la ha asimilado más con la segunda que con la primera) La referencia no es accidental, ni imputable a factores externos. La situación de la España de 1.955, y de hoy, es análoga a la italiana de la época de Obsesión y corresponde a la formación, en el frente cultural, del grupo encabezado por la revista Cinema. Objetivo y Cinema Universitario cumplen las mismas funciones críticas e históricas" (412)

Augusto Livi, crítico fiorentino es mucho más explícito:

"El ciclista muerto por el automóvil de los adúlteros, se impone como el símbolo de una culpabilidad, de un asesinato consumado años atrás, en las trincheras de la guerra, y renovado hoy, material y espiritualmente" (413).

Contra semejantes interpretaciones se alzó -probablemente por razones tácticas- Luciano Egido:

"El contenido de esta obra se ha desvirtuado por unos y otros, por nacionales y por extranjeros, por blancos y por negros. Nos parece que es desvirtuar el contenido de Muerte de un ciclista, decir que allí aparece 'el desprecio de la religión, de la burguesía y del ejército' (414) (...) La mejor crítica que en España se ha hecho a Muerte de un ciclista es la de Marcelo Arroita-Jauregui (415). Abandonó el camino de la mayoría de los críticos españoles, ese camino del escándalo periférico, ajeno, previo y marginal a la película, y se enfrentó con lo que un director de cine español había conseguido en una obra (...) Si acertó o no acertó es harina de otro costal" (416).

De una forma tímida, pero ya clara, la derecha comenzaba a expresar sus objeciones:

"Se ha recreado quizás en acentuar lo malo y áspero que hay en la azarosa vida de los atormentados protagonistas. Ha querido reflejar el proceso psicológico con un criterio pesimista de la vida, haciendo resaltar su parte negativa, sin que en ningún momento, brote un rayo de esperanza" (417).

En Nuestro Cine opinaban así:

"Se considera el film como una crítica despiadada de las clases dirigentes, pero con ser esto, se trata de mucho más. Por primera vez en el cine nacional, se plantea el problema ideológico y moral de una toma de conciencia. La cuestión es que una serie de individuos han participado en un pronunciamiento determinado, y al cabo de los años, se encuentran desasidos de los motivos y razones que les impulsaron a actuar en un sentido (...) Dentro del obligado esquematismo de la construcción narrativa y del inevitable simbolismo a que muchas situaciones han de remitirse, el film es válido -absolutamente válido- en la medida en que se plantean con claridad y rigor unas cuestiones que en el mundo cultural español han estado ausentes hasta ese momento" (418).

José María Pérez Lozano, en Film Ideal, concluía:

"En resumen, un film de categoría extraordinaria y de valor universal, cargado de intención, éticamente confuso, formalmente excelente" (419).

9.7. Calle Mayor

El film en el que se produce la mayor unanimidad crítica, respecto a toda la obra de Bardem; cronológicamente, la primera crítica interesante fué la de García Escudero:

"¡Decir como Donald en ABC, que Calle Mayor no tiene intención social, que no va contra nada, que es la historia de una solterona; ¡Que ingenuidad; y a la vez ¡que poco favor le hace a Bardem, que lo será todo, menos un director sin intenciones (...) Claro que cabe ver únicamente en Calle Mayor la historia de un desengaño amoroso, y en Bardem, a un Don Carlos Arniches del cine. Pero eso no es ver Calle Mayor, ni entender a su director" (42))

Pérez Lozano por su parte, se quejaba de la falta de adecuación entre la solución de Bardem y el concepto cristiano de la vida del crítico:

"García Escudero decía que esta solución no estaba dada sino a medias, pues no hay que huir de la provincia, sino cambiar la provincia. Pero ¿No pensó Bardem en que había una solución inmediata, de urgencia? La resignación de Isabel. Y aquí falla otra vez Bardem, pues desconoce lo que es la resignación, la cristiana, claro. Que no consiste en decir no, sino en decir sí; que no es pasiva, sino activa, que no es renunciar en circunstancia a la esperanza, sino que es seguir esperando con certeza absoluta, Y en este sentido, el film pudo tener una sublimación que le falta, porque como señalábamos, Bardem ignora lo sobrenatural" (421).

En su afán de quitar hierro a la situación, -más que a la película- de Bardem, Egido decía:

"Esta equivocación se produce, a nuestro parecer, por empeñarse en ver Calle Mayor con los mismos ojos que le hicieron ver Muerte de un ciclista. Porque si admitimos

que la Calle Mayor de esa hipotética capital de provincias, es la verdadera protagonista del film, todo nuestro razonamiento posterior tiene que depender de esta verdad adquirida, sin desviarse ni un ápice. Si la Calle Mayor, no está compuesta solamente de casas, ni está formada por el conglomerado de unos cuantos individuos, sino por las ideas que rigen la convivencia de esos individuos ¿a qué santo viene ahora, hablar de sectores sociales? ¿Para qué traer a colación la idea de clase social ¿Los impulsos que mueven a los habitantes de esa calle Mayor dependen de su condición social? ¿Hay clases sociales en Calle Mayor " (422).

La redacción de Nuestro Cine -siete años más tarde- no parecía compartir la tesis de Egido:

"Es un estudio extraordinario agudo sobre los desclases, peso muerto de una sociedad en trance -obligadamente- de evolución. Como contraste, la aparición de un personaje inesperadamente lúcido, que manifiesta su inconformismo, su rechazo de los mitos, y su deseo de una conducta más sincera y moralmente válida, ante una sociedad incapaz de aceptarle" (423).

El personaje de Federico es el centro también del siguiente comentario:

"La inserción del ideólogo (constante indeclinable de su filmografía) es mucho menos discutible que en otras películas; compone el personaje clave que dá al espectador el mensaje, o para decirlo con entera justeza, que explica la ideología político-social del autor en relación con la problemática tratada. Este punto concreto, la figura del intelectual, ha sido blanco de numerosos ataques, pero no sería jugar limpio el hacer hincapié sobre ciertas debilidades de los films de Bardem, si previamente no se exponen las dificultades que han jalonado su realización.

Resulta obvio que en otro clima político, hubieran sido distintas, y de lectura mucho más directa, todos sabemos que en determinadas imperativas circunstancias, el caligrafiismo no es un defecto imputable al autor, sino a la sociedad de la que forma parte" (424).

En el extranjero volvieron a hacer hincapié en el planteamiento político. Así Philippe Durand recalcaba:

"Hay que notar que la luz no puede venir más que por medio de los intelectuales (y quizá también del extranjero...como por casualidad estos dos papeles son interpretados por los dos actores franceses del reparto).

No faltan alusiones al régimen:

"Federico informa a su colega de mayor edad, de la creación de una revista literaria (durante el rodaje Bardem fué arrestado y prohibidas cinco revistas literarias)" (425).

9.8. La Venganza

Con pequeñas discrepancias, hasta el instante presente, había habido bastante unanimidad al juzgar como enormemente positiva, la carrera de Bardem. Con La Venganza comienza de verdad la batalla, y la batalla se plantea, casi sin excepción, en términos políticos.

Giulio Cesare Castello decía tras la proyección en Cannes:

"Irritante y desilusionadora ha resultado la única proyección de la jornada. Y la desilusión ha sido mayor por ser La Venganza de Juan Antonio Bardem, el más notable director con que cuenta hoy España" (426)

De igual opinión era el crítico de Le Monde:

"Tenemos mucha estima por el talento de Bardem y por el de Cacoyannis, pero ambos se han equivocado magistralmente este año. Con toda amistad, tenemos el deber y el derecho de decírselo " (427).

La derecha francesa, arremetía con dureza, como Louis Chauvet en Le Fígaro:

"Las situaciones parecen a menudo artificiales, y traídas en función de un cierto desenlace, dialéctica prefabricada y en cuanto a las conclusiones, Bardem idealiza con candor. Se encuentra en el film, lo mejor y lo peor. El resultado final, no es muy bueno." (428).

Ugo Casiraghi, del diario comunista italiano L' unitá, tiene una opinión diferente:

"Sólo uno que ame profundamente a España, podía hacer un film semejante sobre el pueblo español. Juan Antonio Bardem, merece el reconocimiento que se le escapó hace dos años en Venecia" (429).

La crítica de García Escudero tiene la virtud de ser la única que se publicó sobre el primer montaje, de duración superior a las tres horas.

"Aparentemente La Venganza es una historia individual, con fondo social. Pero repito lo que dije en Calle Mayor, entenderlo así sería minimizar a Bardem, el cual aquí -como en toda su producción anterior- emplea la historia individual en función de valores sociales y políticos y de ideologías que pone dentro de ella, y a nosotros nos toca buscar" (430)

En la mesa redonda que le dedicó Film Ideal, aunque la opinión general era negativa, había intervenciones tan curiosas como la del Padre Felix de Landáburu:

"La película tiene un signo fraterno estupendo. La prueba es que estuvo a punto de ser premiada por la OCIC, que la veía sin matiz especial. Y si prescindimos de Bardem y de España, es verdad que existe esa fraternidad en función de unos sentimientos cristianos; pero en el terreno ideológico puede variar a un mensaje de universalidad no cristiano" (431).

veamos algunas muestras de la conversación:

Landáburu: "El escritor es la peor criatura que ha hecho Bardem hasta la fecha" (432).

Pérez Lozano: "En el encuadre no hay estilo. La sobriedad conseguida en Calle Mayor aquí se diluye. El dijo que quería hacer un fresco épico y ha fallado. La composición es fotográfica más que cinematográfica, quizá por la inmovilidad del campo" (432).

Flaquer: "La iluminación es demasiado defectuosa. En los interiores solo falta que se vean los tubos de neón" (432).

Martialay: "El guión es bueno para ser publicado en un tono cervantino (...). El romance entre el segador y la cantora me parece completamente absurdo, precipitado, inexplicable" (432).

Pérez Lozano: "La galopada final me recordó la del Oeste para salvar a la muchachita ingenua" (432).

Lamet: "El león de la Metro, en una palabra, se ha comido la película" (432).

La derecha española dice ahora lo que no había explicitado antes. Por ejemplo Fernando Mendez-Leste:

"No hay en la obra una lógica sucesión de hechos, con una conveniente intensidad dramática. En cambio hay repeticiones innecesarias que contribuyen al extremado alargamiento en la forma de plantear el conflicto dramático. Vuelve a manifestarse en el transcurso de la realización esa preocupación pseudointelectual que apunta en casi todos los trabajos del tan discutido director español" (433).

No es de extrañar que la izquierda -en este caso Egido- saliera en defensa del film:

"De un lado tenemos, pues, las virtudes señaladas (signo realista de las imágenes, fidelidad a una problemática de nuestro tiempo, y valor de su contenido moral) y del otro los defectos que no hemos señalado, por ser tarea que otros han hecho con verdadera saña" (434).

9.9. Sonatas

Con Sonatas sucedió algo muy curioso, Lo primero fué la reacción de la crítica en la XX Mostra de Venecia. Ahora había unanimidad. Derecha e izquierda estaban de acuerdo en que el film era espantoso.

Arturo Lanocitá decía:

"La nobleza de Sonatas está en su tema; por el contrario sus instrumentos son populacheros y retóricos, de un dramatismo de circo, que probablemente asegurará al film un éxito comercial, pero que no justifica su admisión en el programa de la Mostra. Bien sabe el cielo que esperábamos que el film de Bardem elevase el tono de la manifestación veneciana" (435).

Baroncelli, era todavía más duro:

"Esperábamos mucho de Sonatas. Fué una catástrofe(...) La Venganza no valía gran cosa. Sonatas es realmente indefendible. Hablar de decepción sería demasiado flojo. Es consternación lo que siento al escribir estas líneas.

A pesar de sus cabalgadas, sus ejecuciones a lo Goya, y sus escenas eróticas, inspiradas en Buñuel, Sonatas es el más triste, el más estático y el más aburrido de los films" (436).

La defensa vino por donde menos se podía esperar. Carlos Fernández Cuenca, decía:

"Es sabido que Sonatas defraudó en la reciente Mostra de Venecia, donde la esperaban como una de las pocas favoritas. Es sabido también que los críticos italianos y franceses, los mismos que en otras ocasiones pusieron por las nubes a Bardem, y no siempre por motivos puramente cinematográficos, se complacieron en el ataque a Sonatas, incurriendo en notoria injusticia" (437).

Aunque inmediatamente precisa:

"Pero la sensación de desconcierto que la película produce ésta determinada sobre todo, por la falta de continuidad narrativa, y por la forzada inconsistencia del personaje central" (437).

Egido por el contrario, máximo defensor de Bardem hasta ese instante, juzga severamente el film:

"Junto a estos tres errores -incongruencia entre los dos personajes que viven en el interior del Marqués de Brandomín, falta de densidad psicológica en el proceso evolutivo del protagonista, y presencia abstracta del elemento fundamental del film -Sonatas posee dos virtudes,

que si no logran equilibrar el conjunto, al menos le dan un valor apreciable" (438).

El resumen general lo ponía Pérez Lozano: "En resumen, un fracaso hondo y estrepitoso. Esto no es decir como ha dicho más de un comentarista, que ya se acabó Bardem" (439).

9. 10. A las 5 de la tarde

A partir de este momento, Bardem casi deja de interesar. Ya casi no existe polémica y yo reduciré la extensión y las citas sobre los films.

Marcel Oms, de nuevo, insistía en el carácter político del film:

"A las cinco de la tarde ocupa un puesto, en esa corriente del pensamiento de la izquierda española, que pide el reagrupamiento de las fuerzas revolucionarias, y de todos los engañados de buena fé" (440).

No era ésta la opinión de Egido:

"Si de algún modo, tuviéramos que subtitular esta nota crítica, pensamos que la mejor forma de hacerlo sería hablando en el epígrafe de algo relacionado con los peligros del manierismo, pues es un manierismo desvitalizado, creemos, lo que caracteriza la obra de Bardem, la agrieta, y la cuarteada, hasta invalidarla como obra de arte y como producto de una actitud inconformista, base, hasta ahora de toda la producción bardemniana" (441).

Juan Cobos, tampoco no lo consideraba un film logrado:

"El resultado es un film bastante fío, en que quizá, por deseo de los autores, lo vemos todo desde fuera como estableciendo un muro de cristal aislante, entre nosotros, nuestro mundo, y el que se está representando en la pantalla" (442).

En Nuestro Cine, tampoco defienden el film; García de Dueñas y Olea sentenciaban:

"El camino del cine popular o del cine de aventuras no ha sido apto para llegar al gran público. Bardem reflexiona y vuelve a su línea. A las cinco de la tarde es una desmitificación del mundo de los toros, de la fiesta entendida en su aspecto más superficial y brillante. El film no encuentra la más mínima acogida en el público, o en la crítica. En realidad se trata de una de las obras más débiles de su autor. La realización es excesivamente laboriosa, y las intenciones del film quedan muy oscuras, envueltas en una anécdota que nunca llega a alcanzar un interés efectivo. Por otra parte, la parábola bardemniana está establecida a contrapelo" (443).

9.11. Los inocentes

La derecha ataca nuevamente el film, como lo prueba Fernando Mendez-Leite:

"Los inocentes de Bardem, rodada en coproducción con la Argentina, ofrece un tema que pudo haber sido ejemplar, lo que no se logró, debido a la apreciación subjetiva del realizador, que no supo enfrentarse con la realidad temática incurriendo en exageraciones contraproducentes e inadmisibles" (444).

Tampoco la izquierda defendió el film. José Luis Egea decía:

"Partamos de la base de que en Los inocentes existe la contradicción que entraña, unos planteamientos didácticos, unos planteamientos pedagógicos de buenos y malos, que responden más a un cine épico, que a un drama individualista burgués, como la historia de Los inocentes. Partamos también de que en la película existen unas intenciones moralizantes, que si siempre fueron malas, hoy están peor que nunca" (445).

9.12. Nunca pasa nada

Aquí ocurre algo muy curioso. La crítica internacional es muy mala, especialmente en el festival de Venecia, mientras que la nacional es muy buena.

Robert Benayoun juzgaba con tanta dureza como miopía:

"Lo peor - fué España: volviendo con el fantasma de Bardem a la peor comedia -melo del cine ibérico más indescriptible, Nunca pasa nada, lleva el título más infortunado, que un productor puede escoger en un momento de vértigo suicida. Nunca pasa nada con Bardem, apuesto tristemente" (446).

Sin embargo, en Film Ideal, Javier León era de opinión totalmente contraria a la del crítico francés:

"Esta película le puede servir mucho a Bardem, si medita sin perjuicios, porque a través de ella se vislumbra un avance del director hacia una postura más abierta ante la vida, y el deseo de realizar un cine más moderno (...). Nunca pasa nada, es un paso adelante para Bardem. Si da algunos pasos más, pronto será el buen realizador que todos deseamos tener en el cine español" (447)

Por su parte José Luis Egea en Nuestro Cine afirmaba:

"Nunca pasa nada, se presenta ante los ojos de este crítico como la mejor película de Bardem. Para ser exactos, como la película más lograda de cuantas se ha propuesto su director (...)

La historia de Nunca pasa nada es la historia de una esterilidad y de un desgarró, de una serie de crisis en un medio normalizado, a base de conseguir la cotidianeidad de las divisiones de la castración existencial de la reducción a lo inverosímil de la condición humana de las personas, de las limitaciones -por no decir la pura y simple negación- de la libertad radical y concreta de la gente.

La frustración más profunda parece ser la consecuencia inmediata de todo eso. Frustración en la vida religiosa, frustración en las relaciones sexuales, en las relaciones sentimentales, en la vida profesional, en la vida política. Frustración básicamente burguesa, pues los elementos populares no tienen siquiera acceso a ella" (448).

9.13. Los pianos mecánicos

Nuevo acuerdo de todas las partes en considerarlo un fracaso total. Aquí la crítica retiró el crédito que tenía concedido a Bardem.

César Santos Fontela en Nuestro Cine, trató de salvar algo la película, pero tuvo muchas dificultades:

"No obstante, la saña con que la crítica presente en el certamen ha atacado el film, parecía concertada de antemano. Y no se trata de hablar de maniobras. Sino de ese desconocimiento que -tanto para bien como para mal- hace

que cada vez que, desde fuera de nuestras fronteras, se juzga un film español, se haga desde bases falsas. No obstante el tema ofrece el suficiente interés para que, con ocasión de su inminente estreno en las pantallas comerciales, volvamos a ocuparnos desde éstas páginas del film. Que, si está lejos de ser una obra maestra, lo está aún más de poder ser calificado como el peor film del Festival" (449).

Pese a las promesas de Santos Fontenla, Nuestro Cine, no volvió a publicar nada sobre Los pianos mecánicos, creyendo que un prudente silencio era la mejor forma de ayudar al realizador.

Film Ideal por el contrario, sí hizo una larga crítica con ocasión de su estreno. Carlos Gortari y Joséfina Molina, la firmaban conjuntamente:

"Bardem, una vez más se ha equivocado y, al mismo tiempo esta película es un claro exponente del problema de Bardem. Hay directores que pasado el tiempo, mantienen su validez debido a que sus obras, como tales obras, contienen una serie de valores esenciales. Otros en cambio, sólo pueden ser juzgados en función de unas determinadas circunstancias, de unas determinadas coordenadas políticas y sociales, y cuyas obras, desaparecidas esas circunstancias, quedan sin cuerpo ni significado por lo mismo que le dió validez en su momento: un grupo de motivaciones extra cinematográficas (...)

Siendo anticapitalista, Bardem trata siempre de envolver sus películas en el halo del 'look' cinematográfico capitalista, y participa del 'star system'. Paradójicamente aquello que en parte salva a la película es causa de su fracaso: el gusto de Bardem por las películas de gran pre

supuesto, le priva de lo espontáneo, de lo fresco, de lo sincero, para convertir su obra en un lujoso producto artificial que sólo encierra un cierto confusionismo ideológico, agarrotado por un plan de producción 'epatante' (450).

9.14. El último día de la guerra

Pérez Gómez y Martínez Montalbán dan una idea muy gráfica de lo ocurrido con este film:

"En 1.968, acepta un nuevo encargo: un film bélico de serie B en régimen de coproducción. El último día de la guerra pasa casi desapercibido". (451).

Pascual Cébollada no es tan amable:

"El guión es rudimentario y está lleno de tópicos, incluso narrativos, y los diálogos son amanerados y a veces sorprendentes. La acción esta bien llevada en escenarios exteriores, pero con mucha simpleza y embarazo en interiores y episodios coloquiales, hasta el punto de conseguir efectos cómicos en situaciones dramáticas. Los intérpretes, están por lo general, mal dirigidos, y fuera de situación. El conjunto es una obra malograda sin el menor interés en ningún aspecto" (452).

9.15. Varietés

Aquí tampoco hay demasiadas discrepancias. Pérez Gómez y Martínez Montalbán son muy concretos:

"Luego viene una remake lastimosa de Cómicos a mayor gloria de Sarita Montiel: Varietés" (453)

La crítica oficial fué mucho más benévola, como el caso de Antonio de Obregón en ABC:

"La producción es distraída, colorista y bien realizada, con una técnica segura, y en algunos momentos, como los 'ralentí' de los caballos del coche, en el campo, panorámicas, trenes, muestrarios de viajeros somnolientos, estaciones y amaneceres, vemos, como por una rendija, algo de lo que puede dar la vocación, y el gusto por el cine de Juan Antonio Bardem" (454).

La crítica especializada, en pluma de Valentín Díaz, no opinaba igual:

"En fin, Varietés es una película que deseamos olvidar lo antes posible. Es una palpable muestra de los derroteros que sigue el cine español. Sintomático signo de una situación, que no tiene visos de desembocar en nada. Película que seguramente se amortizará, y dejará unos beneficios a sus dueños, (nuestra recalcitrante burguesía, siente gran afecto por esta película; no hay más que fijarse el tipo de gente que va a verla) pero que no significará nada (nada positivo, se entiende) para el cine español, y sí un paso en falso, terriblemente negativo, en la carrera de Juan Antonio Bardem" (455).

9.16. La isla misteriosa

Apenas existen críticas de este film, y las existentes son bastante mediocres. Pasamos a ofrecer alguna muestra:

"La versión que ahora nos presenta Bardem es una película normal tan solo. No lo que de este realizador podía esperarse, aunque ya la temática del film no nos pareciese nunca para un director que tan fuerte ha pi-

sado por los platós españoles, y las pantallas mundiales. Las aventuras de los naufragos y del famoso capitán Nemo, no llegan a entrar en el espectador, por la frialdad con que están contadas. Hay eso sí, oficio, y la agilidad, que un hombre como Bardem, tiene probada repetidas veces. Los elementos técnicos (primordialmente unos decorados de Pérez Cubero y Galicia) son los que salvan en realidad el film. Y Bardem que con su penúltima obra había bajado un poco su cotización artística, no logra recuperarse tampoco con esta última" (456).

En la única revista especializada existente en ese momento, Cinestudio, apareció una dura nota sin firma:

"Ya no sabemos si esta última película de Juan Antonio Bardem es o no, un fracaso para él. Creemos que no podemos juzgarla como película suya, ya que la hizo con Henri Decoin (457), y las versiones se estrenan con la firma del director de la nacionalidad que exhibe la película. Esto, unido a la poca profundización en la narración de Julio Verne, hacen al film no interesante, aunque estimemos que el trabajo de Bardem, y el de Decoin, nos pueden parecer correcto. ¿Volverá algún día Bardem por sus fueros?." (458).

9.17. La corrupción de Chris Miller

Angel Camiña, se interrogaba sobre el sentido del film:

"Uno se pone a recordar, y no acaba de comprender que ha pasado con el autor de films tan espléndidos como Esa pareja feliz, Muerte de un ciclista, Calle Mayor, Nunca pasa nada. ¿Cómo es posible que Bardem, un día entusiasta

descubridor del neorrealismo italiano, cuyo prisma utilizó, aplicándolo a la realidad española, haya realizado algo tan ridículo como La corrupción de Chris Miller, hasta cierto punto es explicable Varietés mala 'remake' de Cómicos, por cuanto tiene de nostalgia, y de universo muy querido para su autor. Pero La corrupción de Chris Miller ¿Por qué?" (459).

Francisco Montaner, parece más preocupado por la protagonista, que de cualquier otro tema:

"Creo que la constante que determina y califica a La corrupción es un erotismo exacerbado que raya en una serie de aberraciones (sadismo, lesbianismo, masoquismo) que nos son ofrecidas de un modo mas o menos directo, a lo largo de la película. Marisol o mejor llamarla Pepa Flores, da vida a un personaje, Chris, estereotipado hasta el límite y al que con su interpretación no consigue, sino algo muy difícil: estereotiparlo aún más (...) Pepa Flores se exhibe físicamente hasta el máximo de lo permisible, lo que es de agradecer" (460).

9.18. El poder del deseo

De nuevo aquí se produce la diversidad de opiniones; Lorenzo López Sancho en ABC, la considera un aceptable film de consumo:

"Es un buen producto para consumo burgués, en el que, salvo torpeza del crítico, no aparecen segundas lecturas de contenido crítico, social o moral. Lo que viene a decir, sin que sea convincente, es que el poder del deseo puede convertir en asesino, a un buen aficionado a las faldas (...) Bardem parece realizar sin entusiasmo, rutinariamente la primera parte del film, y con más decisión, más convicción, la segunda, en la que su caligrafía resulta enérgica, eficaz" (461)

Carlos Balagué, en la revista especializada de reciente -entonces- aparición decía:

"Y es que hablar de techos de permisibilidad como lo hace el director español, sólo conduce a un entente posibilita con la administración, siempre nefasto. No se trata de un lamentarse, y escribir ¿Qué fué de Juan Antonio Bardem? como hace algún crítico. Sería más conveniente recordar las perniciosas secuelas que ha dejado en su camino el realismo objetivo y postulados afines. Nuestra raquílica cultura, aún no se ha repuesto de sus estragos" (462).

9.19. El puente

El puente, fué acogida con simpatía por casi toda la crítica. Las revistas especializadas fueron bastante amables con el film. Así Cinema 2002 juzgaba el film:

"El que a estas alturas, el autor de Muerte de un ciclista o Calle Mayor pueda dirigir una película realmente a gusto después de haber tenido que filmar cosas como Varietés La corrupción de Chris Miller o El poder del deseo, es un acontecimiento lo suficientemente significativo como para no pasar inadvertido. El puente, es, en la obra de Juan Antonio Bardem, algo así como ese sueño largo tiempo acariciado, y que hasta ahora había resultado imposible materializar. Que se trata de un film hecho con ganas no ofrece dudas; que obedece en su resultado final a las más sinceras convicciones bardemnianas, tampoco parece cuestionable.

Se trata de una estructura narrativa que representa, en esquema muy extractado, el cuerpo de una cierta forma narrativa clásica americana de sobradamente demostrada eficacia, y en torno a la cual se podría agrupar un número

considerable de obras importantes" (463)

José María Latorre en Dirigido por....
trataba de analizar más a fondo el film:

"Durante estos años, lo que se ha reprochado a Bardem no es tanto el haber realizado cine comercial, cuanto el hacer mal cine comercial, espantoso cine comercial, cuyo nulo interés, creo que no puede ser atribuido a otra cosa que al desapego del realizador hacia sus materiales de trabajo. Tampoco, ahora, El puente va a aportar nada para deshacer el equívoco, pues contiene todos los ingredientes necesarios para hablar de un retorno a las primeras fuentes, y su intencionalidad es tan evidente, que a su lado, las parábolas en primer grado de los hombres del 'free' son un dechado de sutilidad y de agudeza (...).

El puente se abre como un título cualquiera de las múltiples comedias de la represión: el primer plano de unas nalgas femeninas, ceñidas por un pantalón blanco, y otro primer plano de sus pechos, marcando la ausencia de sostenes." (464)

9.20. Siete días de Enero

Matías Antolín en Cinema 2002 se refería así al film y a su realizador, en una precrítica:

"Se moría en Madrid por la fuerza de la sin razón. Siete días de terror. El fuego de la reacción se apagó con la respuesta sensata, sin ira, con esperanza, del pueblo de Madrid, en el último adiós a los abogados laboristas asesinados en el despacho de Atocha 55. Al oponerse la razón a la irracional violencia de la ultra derecha, se les trastocó su simplista escala de valores; así se supe

ró el momento más tenso atravesado por este país desde la muerte del dictador (...)

No prejuzgo los resultados, pero me pregunto ¿quién mejor que este cineasta para realizar este tema? Por su significación pienso que es el idóneo coordinador de este film testimonial. El está exultante de optimismo" (465).

En la crítica que firmó Juan Hernández Les, unos meses después, en la misma revista, no existe similar entusiasmo:

"Hay también en Siete días de Enero una serie de errores, detectables desde su propio guión: el comportamiento y las frases pronunciadas por los integrantes de las fuerzas vivas en algunas secuencias pecan de tópicos, y no se acercan a la realidad. Además y aún cuando Bardem no se ha limitado a fotografiar las cosas que narra, creemos sin embargo, que se ha arriesgado excesivamente en la verosimilitud fílmica y política de alguno de sus personajes, pues el film no deja de ser un film de ficción.

En cualquier caso, esta película viene a ser para su autor, una verdadera declaración de principios, una denuncia incuestionable, y un homenaje apasionado a unos compañeros que efectivamente, dieron su vida por los demás, por la libertad" (466).

Quiero terminar con un extracto de la crítica que con mi firma se publicó en Dirigido por.... en 1.979:

"Y aquí llegamos de nuevo a la eficacia. Colocando el entierro al final, Bardem está seguro de impactar al espectador, pero por si acaso, ayuda en lo que puede, por medio de una música que subraya la emotividad del momento. Colocando al final el trozo de mayor impacto emocional,

Bardem hace primar la emotividad sobre la reflexión, -lo cual desde mi punto de vista es gravísimo- pero además subrayándolo con la música, fuerza la emotividad del espectador, le manipula, le deja indefenso, y hace que la emoción impida la reflexión.

Obviamente, todo se reduce a un problema de eficacia, e impedir, por todos los medios, que el espectador reflexione, ha demostrado su eficacia a lo largo de toda la historia del cine (...) ¿Hasta qué punto lo anterior invalida el film? Desde luego -y desde mi punto de vista- casi totalmente, máxime si añadimos, que igual que no se puede dudar de la buena fé de Bardem, tampoco se puede negar su tosquedad y torpeza, que alcanzan su máxima expresión en la incapacidad de integración de los distintos materiales -fílmicos y humanos- que utiliza" (467).

NOTAS AL CAPITULO IX

NOTAS AL CAPITULO IX

- (392) La historia en cien palabras del cine español, de José María García Escudero.
- (393) Bardem. Luciano G. Egido, op. cit. pag. 37
- (394) Esquema de Esa Pareja feliz, nº56. Ediciones Film Ideal Volumen I a III, Madrid, pag. 300.
- (395) Enciclopedia Ilustrada del cine. Ed. Labor, Barcelona 1.969, pag. 214.
- (396) Dirigido por, nº13, Mayo de 1.974, Barcelona, pag. 3
- (397) La historia en cien palabras del cine español, op. cit. pag. 180.
- (398) Bardem, op. cit., pag. 27.
- (399) Il dissolvimento della ragione de Guido Aristarco. Ed. Feltrinelli, Milán. Existe una versión española, de la que he tomado la traducción, publicada en 1.969 por la Universidad Central de Venezuela con el título de La disolución de la razón, pag. 401, Caracas.
- (400) Histoire du Cinema Mondial de Georges Sadoul. Flammarión, París 1.961, pag. 453. La traducción es mía.
- (401) Dictioinaire des films de Georges Sadoul. Editions du Seuil 1.965, París, pag. 30. La traducción es mía.
- (402) La historia en cien palabras del cine español, op. cit. pag. 181.
- (403) Historia del cine español, Fernando Mendez-Liste. Edit. Rialp. Madrid 1.965, Tomo II, pags 160-161.
- (404) Bardem, op. cit., pag. 34-35.
- (405) Nuestro cine, nº29, op. cit. pags. 41-42
- (406) Juan Bardem, op. cit., pag. 16.
- (407) Bardem, op. cit., pag. 35.
- (408) Historia del cine español, op. cit., pag. 175
- (409) Nuestro cine nº29, op. cit., pag. 42
- (410) "Un acontecimiento importante" de Georges Sadoul L'avant-scene du Cinema, nº34, Febrero de 1.964, pag. 8

- (411) Cahiers du Cinema, nº51, Octubre de 1.955.
- (412) Il dissolvimento della ragione, op. cit., pag. 404.
- (413) Citado por Aristarco en Il dissolvimento della ragione op. cit. pag. 405.
- (414) Alusión al nº14-15 de Positif en que se incluía la reseña de la película con motivo de su presentación en Cannes.
- (415) Se refiere a la aparecida en el número 8 de Objetivo Madrid Agosto de 1.955.
- (416) Cinema Universitario nº12. Noviembre-Diciembre de 1.955. Salamanca.
- (417) Historia del cine español, op. cit., pag. 210.
- (418) Nuestro cine nº29, op. cit. pag. 42
- (419) Film Ideal, nº12. Octubre de 1.957. Esquema de Muerte de un ciclista, pag. 33.
- (420) Film Ideal, nº5. Febrero de 1.957, pag. 29.
- (421) Film Ideal, nº17, Marzo de 1.958, pag. 15.
- (422) Cinema Universitario, nº5. Salamanca 1.957, pag. 50.
- (423) Nuestro Cine, nº29, op. cit. pag. 43.
- (424) Enciclopedia del cine. Ediciones Buru Lan S.A. 1.973, pag 98.
- (425) Ficha de Calle Mayor "Image y son" nº205, 1.967, pag. 63.
- (426) Crítica aparecida en el periódico La sera de Roma, citada en Film Ideal, nº20, pag. 22 Madrid Junio de 1.958.
- (427) Crítica aparecida en el periódico Le Monde con la firma de Roger Regent, citada en FI, nº20, pag. 22.
- (428) Crítica aparecida en Le Fígaro con la firma de Louis Chauvet, citada en Film Ideal, nº20, pag. 22.
- (429) Crítica aparecida en el periódico L'unitá, citada en Film Ideal, nº20, pag. 22.
- (430) Film Ideal, nº20, pag. 25.
- (431) Film Ideal, nº29, Marzo de 1.959 pag. 25. El subrayado es mío.
- (432) Ibidem.
- (433) Historia del cine español, op. cit., pag. 340-341.

- (434) Cinema Universitario nº2 , pag. 66-67, 1.959. Salamanca
- (435) Crítica publicada en Corriere della Sera, citada en Film Ideal, nº36, Octubre de 1.959, pag. 4
- (436) Crítica publicada en Le Monde citada en Film Ideal, nº36 pag. 4.
- (437) Crítica de Sonatas aparecida en YA, 14-X-1959.
- (438) Cinema Universitario, nº11, Marzo de 1.960, pag. 64.
- (439) Film Ideal, nº37, Noviembre de 1.959, pag. 23.
- (440) Juan Bardem, op. cit., pag. 51.
- (441) Cinema Universitario, nº13, pag. 50. Salamanca 1.961.
- (442) Film Ideal, nº81, 1-X-1961, pag. 26.
- (443) Nuestro cine, nº29, op. cit., pag. 44
- (444) Historia del cine español, op. cit. pag. 645.
- (445) Nuestro cine, nº29, op. cit., pag. 21.
- (446) Positif nº56, Noviembre de 1.963, pag. 41.
- (447) Film Ideal, nº163, 1-de Marzo de 1.965, pag. 170.
- (448) Nuestro cine, nº29, op. cit. pag. 22-23.
- (449) Nuestro cine, nº42, 1965, pag. 34.
- (450) Film Ideal, nº175, 1-X-1965, pag. 607-608.
- (451) Cine español 1.951-1.978. Diccionario de Directores, Ed. Mensajero. Bilbao 1.978, pag. 40.
- (452) YA, 12-Agosto-1.970. Madrid
- (453) Cine español 1.951-1.978, op. cit., pag. 40.
- (454) ABC, 6-October-1.971. Madrid.
- (455) Cinestudio, nº104. Diciembre de 1.971, pag. 48.
- (456) Cineinforme, nº187. Noviembre de 1.973, pag. 14.
- (457) Hay un error, no es Henri Decoin, sino Henri Colpi.
- (458) Cinestudio, nº127. Diciembre de 1.973, pag. 53.
- (459) Cine para leer 1.973. Ediciones Mensajero. Bilbao.
- (460) Terror-Fantastic, nº22. Julio de 1.973, pag. 62.
- (461) ABC de 8-V-1.976. Madrid
- (462) Dirigido por nº28, Noviembre-Diciembre 1.975, pag. 32
- (463) Cinema 2002, Mayo de 1.977. La crítica va firmada por Carlos F. Heredero.
- (464) Dirigido por nº42, Marzo de 1.977, pag. 39
- (465) Cinema 2002, nº44, Octubre de 1.978, pag. 46-47.
- (466) Cinema 2002, nº51, Mayo de 1.979, pag. 18-19
- (467) Dirigido por, nº63, op. cit., pag. 59.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Las conclusiones han ido quedando nítidas a lo largo de todo el desarrollo del texto. Lo primero que queda claro es que la elección de Bardem, se revela fructífera, puesto que permite un estudio paralelo del cine español, y del desarrollo político, social y cultural de nuestro país, poniendo de relieve las conexiones existentes entre el cine del realizador español, y los momentos históricos vividos.

Bardem era el director más indicado para estudiar esta relación, probablemente como consecuencia de su defensa a ultranza del cine testimonio, un cine testimonio que deriva del cine revolucionario soviético, pasa por el cine realista americano de los años treinta, y después enlaza con el neorrealismo italiano.

Esa pareja feliz es, en cierto modo, una declaración de principios. Que en un cine, acostumbrado a tener a reinas y príncipes como protagonistas, aparezca, de repente, la historia de un matrimonio obrero, esa extraordinariamente significativa. Que Bardem nos presente sucesivas historias de Juan Español, era coherente con su punto de partida y con su manera de pensar.

Cómicos es un film realizado para demostrar que se sabe hacer cine. Aparecen ya, la mayor parte de los defectos de Bardem, en una de las pocas películas personales en que el planteamiento político, está muy en segundo plano. Cómicos es el resumen de toda la sabiduría de Bardem, y el cuidado en la composición, acentuaba aún más el hieratismo y la falsedad de encuadres y situaciones. Bardem utilizaba preferente-

mente encuadres fijos de composición diagonal, que acusaban el estatismo y el esteticismo que les imponía el realizador.

Muerte de un ciclista es ya un film claramente político. Preocupado de que el mensaje llegue al espectador, Bardem no duda en utilizar el personaje conciencia -Rafa- para dejar claro lo que piensa del egoísmo de la alta burguesía. Los diálogos grandilocuentes, y el efectismo y esteticismo que presiden el film, han hecho que éste, envejezca muy mal.

Fracasado su intento político de recuperar falangistas arrepentidos, pero habiendo triunfado al conseguir que su film se convirtiera en el portaestandarte de los adversarios del régimen, Bardem se encontró con que la censura estaba sobre aviso, y no podía volver a plantear un film político directo. Y con el film político indirecto -obligado, que no por elección- Bardem consiguió su mejor film. La integración de una historia individual en un entorno colectivo, que Bardem no había logrado conseguir en los films precedentes, se produce en Calle Mayor casi con naturalidad.

Lógicamente, Bardem no renuncia al personaje positivo -Federico-, poniendo en su boca todas las palabras que quiere que el espectador escuche, -utilizado como "alter ego" del realizador, pero incluso ese personaje encajaba en el film.

Bardem, poco más que discreto director de actores, encontraba en Betsy Blair, lo interprete ideal para su Virgen provinciana de 35 años.

Hasta el momento, el cine de Bardem, se había caracterizado formalmente por una utilización intelec-

tual del montaje, que aunque efectista, era indiscutiblemente eficaz.

Nos hemos referido ya a su vinculación con el neorrealismo. Pero si le acercaba al movimiento italiano de postguerra, la necesidad de dar testimonio, y su preocupación por el aquí, y el ahora, se aleja totalmente en su rechazo de la espectacularidad.

En una de sus más evidentes contradicciones, Bardem siempre se ha sentido fascinado por los grandes presupuestos y las películas de gran espectáculo. Rápidamente se agotan sus posibilidades dentro del cine español, y su éxito mundial, hizo posible la coproducción de gran espectáculo. Preocupado como estaba por llegar al público, trataba en sus film anteriores de asegurar el mensaje, y utilizaba el esteticismo como forma de prestigiar, a un medio, -el cine-, en el que creía muy relativamente.

Convencido de que el público estaba asegurado con películas de gran presupuesto, Bardem tenía que especificar en qué se podía distinguir un film suyo de uno americano. Con tanta ingenuidad como torpeza, pensó, que si remachaba el mensaje, habría conseguido su objetivo. Y así, tenemos el personaje de Fernando Rey en La Venganza, y la evolución del Marqués de Bradomín en Sonatas. Sin el escritor, La Venganza en nada se hubiera diferenciado de los dramas rurales. Sin la toma de conciencia del Marqués, Sonatas se quedaría en una vulgar película de aventuras de buenos y malos. Pero lo más grave es que Bardem pensaba, que con su inclusión, pero sin modificar la estructura del relato, conseguía modificar el significado del film.

Los temas, naturalmente, venían dados por razones coyunturales. La Venganza se monta para lanzar

la consigna de la reconciliación nacional propugnada por el PCE, y Sonatas formaba parte de la operación "recuperación exiliados" por lo que la coproducción con México, donde se encontraba la mayor parte de los españoles que huyeron de su país durante o después de la guerra, parecía lo más indicado.

Pero Bardem, fracasó en los dos frentes. El público al que creía asegurado con el señuelo de la superproducción, no acudió, y entre desconcertado e indignado, renegaba de semejantes productos comerciales.

Por otro lado, Bardem tampoco había calculado bien los riesgos. La superproducción obligaba necesariamente a un reparto de estrellas, y el reparto, tanto en La Venganza como en Sonatas contribuyó en gran medida al desastre.

Además, la M.G.M. en La Venganza obligó a reducir la duración del film, y Bardem, productor de Sonatas, pensó que obviado ese problema, no podría fracasar.

Considero extraordinariamente significativo que Bardem haya declarado que para él Sonatas estaba justificada suficientemente, por el hecho de que un hombre a caballo gritara "Viva la libertad".

Llega la hora del repliegue. Bardem, vuelve a la película española en blanco y negro y de presupuesto reducido. A las cinco de la tarde, sobre la explotación del hombre por el hombre, es un film tan maniqueo como todos los de Bardem, pero mucho menos esteticista.

El asunto Viridiana da al traste con todos sus proyectos, y ve prohibidos sus films siguientes.

Los inocentes es probablemente el film donde Bardem exacerba sus defectos. Obligado a realizarle en Argentina, se siente muy poco seguro y fuerza el esteticismo, el maniqueismo y los diálogos trascendentes.

La vuelta a España, parece ser un descanso y una recuperación. Nunca pasa nada es a mi juicio, tras Calle Mayor -con la que posee muchos puntos de contacto, sin que se pueda hablar, como hicieron algunos críticos en el Festival de Venecia de Calle Menor- la mejor película de Bardem. Es también un film político indirecto, aunque Bardem no sea capaz de prescindir de la conversación "trascendente" entre Enrique y Pepe, y aunque las figuras secundarias, representantes de una idea, no tengan vida propia y resulten grotescas casi siempre.

Pero además, frente al estatismo enervante de Los inocentes, Nunca pasa nada es un film fluído, con largos planos en movimiento que dificultan y enmascaran los tradicionales defectos de Bardem.

Nunca pasa nada no obtuvo el éxito que merecía y Bardem, desconcertado por un lado, y fascinado por las películas internacionales por otro, decidió hacer Los pianos mecánicos, donde obtuvo el gran éxito comercial que ansiaba, pero que sirvió para que su prestigio quedara definitivamente deshecho.

Los pianos mecánicos inaugura la etapa alimenticia sobre la que conviene hacer algunas observaciones. La primera es que no posee ninguno de los films, el menor interés. Ni siquiera el anecdótico de que un señor a caballo diga "Viva la libertad", pese a que Bardem sostenga que El último día de la guerra es una película antimilitarista y antinazi, y que hizo La corrupción de Chris Miller para que

por fin se viera en una pantalla, como se muere la gente: Chillando, desangrándose, y tardando diez minutos en morir.

Bardem renunció incluso a sus audacias estilísticas. Sus figuras de estilo, como alargar el tiempo, o el montaje intelectual, dejan paso a otra marca de fábrica. La escena de amor -que generalmente comienza frente a la chimenea- alterna los planos de cama, con caballos, baile flamenco, o un documental de peces en televisión, con resultados que oscilan entre lo grotesco y lo ridículo.

Varietés sirve de síntoma. Se trata de una nueva versión de Cómicos, en musical, y adaptada a las peculiaridades de Sara Montiel; convertido en apoyo de estrellas en decadencia, -El último cuplé, es de 13 años antes- o en relanzamiento, -Marisol iniciaba una nueva etapa, abandonando su época de niña canora-, Bardem se convierte en una caricatura de sí mismo, como Varietés lo es de Cómicos.

La muerte de Franco hizo pensar a algunos que podría servir para que Bardem reviviese. Hace películas con entera libertad, no está obligado a modificar las fechas en que sitúa sus films- ambos transcurren en la fecha de rodaje aproximadamente- y nadie le censura ni guiones ni películas terminadas.

La única censura existente, la de la industria, la económica, no parecía haber preocupado en exceso al realizador madrileño que había trabajado sin excesivos problemas -e incluso había repetido experiencia- para las multinacionales americanas, y para los grandes productores europeos.

El puente y Siete días de Enero, los dos films de su última etapa, actualizan viejos yerros. El puente es más un film de Landa, que de Bardem, en el sentido en que

se mantiene la estructura de las películas de Landa y -como antaño- se piensa que cambiando el mensaje, pero manteniendo la estructura, se modifica y se transforma el significado de la película.

De nuevo, como en La Venganza, existe una toma de conciencia absolutamente no justificada, y al igual que aquel film, es una película cervantina, un relato de andar y ver.

Siete días de Enero es la muestra más evidente -y más estridente- de disociación entre las intenciones de Bardem y sus resultados, la que mejor explicita las contradicciones del realizador.

Obsesionado por la eficacia, sacrifica todo, especialmente el rigor, en aras de lograrla.

Se dá la curiosa circunstancia de que un marxista que afirma utilizar las contradicciones de la sociedad capitalista para luchar por una sociedad socialista, utiliza los mismos medios, los mismos métodos que esa sociedad capitalista que asegura combatir.

Bardem justifica todo para conseguir impactar al espectador, y lo hace de igual manera que el cine americano. Odia la utilización de la cámara lenta que hace Peckinpah, pero la utiliza para los mismos fines, y como mucha menor precisión y habilidad. Comprende que el silencio tenía que ser el gran protagonista del entierro, pero renuncia a él, porque no lo considera suficientemente impactante. Pretende hacer un film de análisis político, de una semana decisiva para la democracia española, pero se ciñe exclusivamente a uno de esos hechos, el asesinato de los cinco militantes del PCE, en el despacho de los laboristas de Atocha, y saca una

F I L M O G R A F I A

ESA PAREJA FELIZ

Título en España.....	Esa pareja feliz
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	Altamira
Año de producción.....	1951
Productor.....	Miguel Angel Martín Proharám
Dirección.....	J.A. Bardem y Luis G. Berlanga
Argumento y guión.....	J. A. Bardem y Luis G. Berlanga
Fotografía.....	Guillermo Golberger
Cámara.....	Luis Alcolea
Jefe de producción.....	José María Ramos
Ayudante de dirección.....	Ricardo Muñoz Suay y Tomás Comes
Montaje.....	Pepita Orduña
Música.....	Jesús García Leoz
Vestuario.....	Humberto Cornejo
Maquillaje.....	Ascensión Sánchez
Decorados.....	Bernardo Ballester
Sonido.....	Felipe Fernández y Santiago Lozano
Rodada en.....	Estudios Cinearte/B y N/Normal
Duración.....	80 minutos
Estreno en Madrid.....	Capitol, 31 de agosto de 1953
Distribuidora en España.....	Iris Films
Censura del Estado.....	Apta para mayores
Censura católica.....	2 (Jóvenes)
Laboratorios.....	Arroyo
Intérpretes:	
Fernando Fernán Gómez (Juan)	
Elvira Quintilla (Carmen)	
José Luis Ozores (Luis)	
Manuel Arbo (Esteban)	
Felipe Fernández (Rafa)	
Fernando Aguirre (el organizador)	
José María Roderó (el enviado)	
Antonio García Quijada (Manolo)	
Matilde Muñoz Sampedro (Amparo)	
Raquel Daina (bailarina)	
Paquita Cano (bailarina)	
Antonio Garisa (Florentino)	
Rafael Bardem (el Comisario)	

José Franco (el tenor)

Alady (un técnico)

y Rafael Alonso, José Orjas, Lola Gaos, Julio Gorostegui, Antonio Ozores, Francisco Bernal, Mariano Alcón, Manuel Aguilera, Pilar Sirvent, La voz de Matias Prats.

Premio Jimeno del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1951.

Título en España.....	!Bienvenido, Mr. Marshall!
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	Uninci
Año de producción.. ..	1952
Dirección.....	Luis G. Berlanga
Argumento.....	J.A. Bardem, Luis G. Berlanga
Guión.....	J.A. Bardem, Luis G. Berlanga , Miguel Mihura
Fotografía.....	Manuel Berenguer
Jefe de producción.....	Vicente Sempere
Ayudante de dirección.....	Ricardo Muñoz Suay
Regidor.....	Federico del Toro
Montaje.....	Pepita Orduña
Música.....	Jesús García Leoz
Canciones.....	José Antonio Ochaita, Antonio Valero y Juan Solana
Vestuario.....	Eduardo de la Torre y Peris hermanos
Maquillaje.....	Antonio Florido
Decorados.....	Francisco Canet
Sonido.....	Antonio Alonso
Rodada en.....	Estudios C.E.A./ByN/Normal
Duración.....	78 (95 minutos)
Estreno en Madrid.....	Callao, 4 de abril de 1953
Distribuidora en España.....	CICOSA (Mercurio)
Censura del Estado.....	Tolerada
Censura católica.....	2
Laboratorios.....	Ballesteros y Arroyo
Intérpretes:	
José Isbert (Don Pablo, el alcalde)	
Manuel Morán (Manolo)	
Lolita Sevilla (Carmen Vargas)	
Elvira Quintillá (Eloisa, la maestra)	
Alberto Romea (Don Luis)	
Félix Fernández (el médico, Don Simón)	
Luis Pérez de León (Don Cosme, el cura)	
Fernando Aguirre (Jerónimo, el secretario)	
Joaquín Roa (Julián, el pregonero)	

Emilio Santiago (el barbero)

José Franco (el delegado)

Nicolás Perchicot (el boticario)

Rafael Alonso (el enviado)

Angel Alvarez (Pedro)

José María Rodríguez (José)

Elisa Mendez (Doña Rosario)

Matilde López Roldán (Doña Matilde)

y Manuel Alexandre, José Vivo y José Castillo (Secretarios)

y la voz de Fernando Rey como narrador

Premio al mejor guión de humor en el Festival de Cannes de 1953

Primer Premio del Sindicato

Premio del CEC al Argumento y a la Música.

COMICOS

Titulo en España.....	Cómicos
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	UNION FILM
Año de producción.....	1953
Productor.....	(aunque no figura es E. Manzanos)
Dirección.....	J.A. Bardem
Argumento y adaptación.....	J.A. Bardem
Fotografía.....	Ricardo Torres
Cámara.....	Manuel Merino
Jefe de producción.....	Ricardo Sanz
Ayudante de dirección.....	José L. de la Serna
Secretario de dirección.....	Jesús Franco
Montaje.....	Antonio Gimeno
Música.....	Isidoro B. Maiztegui
Canciones.....	Valses de Jesús Franco
Vestuario.....	Cornejo
Maquillaje.....	Fernando Florido
Decorados.....	Bernardo Ballesteros
Decorados teatrales.....	Emilio Burgos
Sonido.....	Ramón Arnal
Rodada en.....	Estudios CEA/ByN/Normal
Duración.....	88 minutos
Estreno en Madrid.....	Callao, 28 de junio de 1954
Estreno en España.....	Windsor (Barcelona) 17 de mayo 1954
Distribuidora en España.....	CEA
Censura del Estado.....	Autorizada para mayores
Censura católica.....	3
Laboratorios.....	Ballesteros
Intérpretes:	
Elisa Christian Galvé (Ana Ruiz)	
Fernando Rey (Miguel)	
Carlos Casaravilla (Carlos Marquez)	
Emma Penella (Marga)	
Rosario García Ortega (Doña Carmen)	
Mariano Asquerino (Don Antonio)	
Matilde Muñoz Sampedro (Matilde)	
Rafael Alonso (Blasco)	
Arturo Martín (Valdés)	

Manuel Arbo (Rafael)

Arsenio Fregnac (José Luis)

Anibal Vela (Empresario)

Manuel Guitian (Jesús)

Emilio Santiago (González)

Josefina Serratosa (Antonia)

y Manuel Alexandre, Miguel Pastor Mata, Alfonso Gallardo, José María Prada, Carlos Martínez Campos, Lolita Gómez, Enrique Ramírez, José María Gavilan, Matilde Artero

Emitida en TVE 15 de junio de 1969 (2a. Cadena)

Emitida en TVE 29 de septiembre de 1977 (2a. Cadena)

Segundo Premio del Sindicato en 1954

Título en España.....	Felices Pascuas
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	Exclusivas Floralva
Año de producción.....	1954
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento , Adaptación y Guión....	J.A.Bardem, José Luis Dibildos y Alfonso Paso
Fotografía.....	Cecilio Paniagua
Cámara.....	Mario Pacheco
Ayudante de Cámara.....	Luis Peña
Jefe de Producción.....	Rafael Carrillo
Ayudante de dirección.....	Rafael Franco
Montaje.....	Margarita Ochoa
Música.....	Isidoro B. Maiztegui
Atrezzo.....	Menjibar
Sastrería.....	Humberto Cornejo
Decorados.....	C. Perez Espina
Rodada en.....	Estudios CEA ByN/Normal
Duración.....	83 minutos
Estreno en Madrid.....	Calatrava y Paz, 13 Diciembre 1954
Distribuidora en España.....	Exclusivas Floralva
Censura del Estado.....	Todos los públicos
Censura católica.....	2. Jóvenes
Estudios CEA	
Laboratorios Madrid Films	
Intérpretes:	
Bernard Cajarrigue (Juan)	
Julita Martínez (Pilar)	
Rafael Bardem	
Matilde Muñoz Sampedro	
Carlos Goyanes (Juanin)	
Manuel Alexandre (Matías)	
Josefina Saratosa	
Emilio Santiago	
José Luis López Vázquez (Felipe)	
Luis Dominguez Luna	
Casimiro Hurtado	
Rafael Montes	

Antonio García Guijada

Pilar Laguna

Antonio Ozores

Alfonso Gallardo

Manuel Guitar

MUERTE DE UN CICLISTA

Título en España.....	Muerte de un ciclista
Título en Italia.....	Gli egoisti
Nacionalidad.....	Hispano-italiana
Producción.....	Cesáreo González (Madrid) Trion- falcine (Roma) Guión Films (Madrid) 1955
Año de producción.....	
Productor.....	Manuel J. Goyanes
Ayudante de producción.....	Samuel Menkes
Argumento.....	la novela de Luis F. Igoa
Guión.....	J.A.Bardem
Fotografía.....	Alfredo Fraile
Cámara.....	Miguel Barquero/César Fraile
Jefe de producción.....	Manuel J. Goyanes
Ayudante de dirección.....	José Luis Monter/J.L.Robles
Montaje.....	Margarita Ochoa
Música.....	Isidro B. Maiztegui
Música de Piano.....	José Luis Ga. de San Esteban
Maquillaje.....	Francisco Puyol
Decorados.....	Enrique Alarcón. Construidos por Francisco R. Asensio
Sonido.....	Alfonso Carvajal
Rodada en.....	Estudios Chamartín/BYN/Normal
Duración.....	100 (88 minutos)
Estreno en Madrid.....	Gran Vía, 9 de septiembre 1955
Distribuidora en España.....	Suevia Films
Censura del Estado.....	Mayores de 18 años
Censura católica.....	4. Gravemente peligrosa
Intérpretes:	
Lucía Bose (María José de Castro)	
Alberto Closas (Juan)	
Carlos Casaravilla (Rafa)	
Otello Toso (Miguel de Castro)	
Bruna Corra (Matilde)	
Alicia Romay (Carmina)	
Julia Delgado Caro (Doña María)	
Matilde Muñoz Sampedro (vecina)	
Mercedes Albert (Cristina)	
Fernando Sancho (Motorista primero)	

José Sepulveda (Comisario)

José María Prada, Manuel Alexandre, Jacinto San Emeterio, Manuel Arbó,
Emilio Alonso, Margarita Espinosa, Rufino Inglés, Antonio Casas, Manuel
Guitian, Elisa Méndez, José María Rodríguez, Carmen Castellanos.

Gran Premio de la Crítica Internacional

Festival de Cannes 1955

4º Premio del Sindicato/ Premio del CEC a la Fotografía

Emitida por la 1a. Cadena de TVE el 6 de Junio de 1974

Emitida por la 2a. Cadena de TVE el 25 de Septiembre de 1977

CALLE MAYOR

Título en España.....	Calle Mayor
Título en Francia.....	Grand Rue
Nacionalidad.....	Hispano-francesa
Producción.....	Suevia Films-Cesáreo González (Madrid) Play Art (París) - Iberia Films (París)
Año de producción.....	1956
Productor.....	Manuel J. Goyanes
Ayudante de producción.....	Samuel Menkes
Dirección.....	J.A. Bardem
Inspirada en.....	"La señorita de Trevelez" de C. Arniches
Adaptación y Guión.....	J.A. Bardem
Fotografía.....	Michel Kelber
Cámara.....	Mario Pacheco
Jefe de producción.....	Manuel J. Goyanes
Ayudante de dirección.....	José Puyol
Segundo Ayte. dirección.....	Marcelo Arroita-Jauregui
Montaje.....	Margarita Ochoa
Música.....	Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui
Maquillaje.....	Carmen Martín
Decorados.....	Enrique Alarcón
Sonido.....	Fernando Bernaldez
Rodada en	Estudios Chamartín/ByN/Normal
Duración.....	95 minutos
Estreno en Madrid.....	Gran Vía, 7.1.57
Estreno en España.....	Barcelona, 5.12.56 Cine Windsor
Distribuidora en España.....	Suevia Films
Censura del Estado.....	Mayores
Censura católica.....	3
Laboratorios Madrid Films	
Intérpretes:	
Betsy Blair (Isabel)	
José Suarez (Juan)	
Dora Doll (Tonia)	
Ives Massard (Federico)	

Luis Peña (Luis)
Alfonso Goda ("Calvo")
Manuel Alexandre (Luciano)
José Calvo (Doctor)
Matilde Muñoz Sampedro (Chacha)
Rene Balcard (Don Tomás)
Maria Gamez (madre)
Lila Kedrova (Pepita)
Josefina Serratosa (Obdulia)
Julia Delgado Caro (Sra. de la procesión)
José Prada (Evaristo)
Pilar Gómez (sra. de la calle mayor)
Manuel Guitian (Taquillero)
Margarita Espinoza (Maruja)
Pilar Vela (Encarna)
Elisa Méndez (Monja primera)
Angeles Bermejo (monja segunda)
Amelia Orta (Victoria)

4º Premio del Sindicato

Premio del CEC a Betsy Blair

Venecia 1956: Mención de honor a B.Blair

Venecia 1956: Premio de la Fripresci a la película

LA VENGANZA

Título en España.....	La Venganza
Título en Italia.....	La Vendetta
Nacionalidad.....	Hispano-italiana
Producción.....	P.C. (Madrid) - Cesáreo González (Madrid) y VIDES S.P.A. (Roma)
Año de producción.....	1957
Productor.....	Manuel J. Goyanes
Dirección.....	J.A. Bardem
Argumento, Adaptación y Guión	J.A. Bardem
Fotografía.....	Mario Pacheco
Cámara.....	Julio Ortas
Sistemas.....	Eastmancolor
Jefe de producción.....	Samuel Menkes
Ayudante de dirección.....	Ricardo Blasco
Segundos Ayudantes.....	Juan Estelrich y Luciano G. Egido
Montaje.....	Margarita Ochoa
Música.....	Isidro B. Maíztegui
Canciones.....	Coplas cantadas por Roque Montoja "Jarrito"
Maquillaje.....	Carmen Martín
Decorados.....	Enrique Alarcón
Sonido.....	Fernando Bernaldez - Sistemas R.C.A.
Rodada en.....	Estudios Chamartín
Metraje.....	110 minutos (105 min.)
Estreno en Madrid.....	Rialto, 16 de Febrero de 1959
Distribuidora en España.....	MGM
Censura del Estado.....	Mayores
Censura católica.....	3 R
Laboratorio.....	Fotofilm (Barcelona)
Intérpretes:	
Jorge Mistral (Juan)	
Raf Vallone (Luis el Torcido)	
Carmen Sevilla (Andrea)	
Manuel Alexandre (Paco el Tinorio)	
José Prada (Santiago el Viejo)	
Conchita Bautista (Rosa)	

Rafael Bardem (médico)
Manuel Peiro (Maxi, el chico)
Fernando Rey (el escritor)
Arnoldo Foa (Bermejo)
Louis Seigner (Merlin)
José Marco Davo (hombre 1º)
Rufino Ingles (Amo 1º)
Angel Alvarez (Amo 2º)
Goyo Cebrero (torero)
José Riesgo (hombre 2º)
José Maria Rodriguez (Mayoral)

Presentada en Cannes en 1958 y Premio de la FIPRESCI
Premio de la Crítica al conjunto de la obra de Bardem
Nominada para el Oscar a la mejor película extranjera
Tercer Premio del Sindicato y premio a la dirección

SONATAS

Título en España.....	Sonatas
Nacionalidad.....	Hispano-mexicana
Producción.....	UNINCI - Carlos Barbachano
Año de producción.....	1958-59
Productor.....	Federico Amerigo (México), Guillermo Zúñiga (España)
Consejero de producción.....	Carlos Velo
Dirección.....	Juan Antonio Bardem
Argumento.....	Las sonatas de Otoño y Estío de Valle Inclán
Argumento, adaptación y guión..	J.A.Bardem, con la colaboración de Juan de la Cabada y José Revueltas para Sonata de Estío
Fotografía.....	Gabriel Figueroa (México) Cecilio Paniagua (España)
Ayudante de dirección.....	Ignacio Villarreal (México), Pio Caro y Joaquín Jorda (España)
Ayudante-Coordinación.....	Ricardo Muñoz Suay
Montaje.....	Carlos Savage (México), Margarita Ochoa (España)
Música.....	Hernández Bretón (México), Isidro B. Maíztegui (España)
Maquillaje.....	Carlos Nñn
Decorados.....	Gunter Gherszo (México) y Francisco Canet (España)
Rodada en.....	Eastmancolor panorámico en Estudios C.E.A. y Estudios Churubusco (México)
Duración.....	105 minutos
Estreno en Madrid.....	Palacio de la Prensa y Roxy A 12-10-59
Distribuidora en España.....	Izaro Films
Censura del Estado.....	Mayores de 18 años
Censura católica.....	3 R
Laboratorios.....	Madrid Films
Intérpretes:	

Francisco Rabal (Javier de Bradomín)
Fernando Rey (Capitán Casares)
Aurora Bautista (Concha)
María Félix (Niña Chole)
Carlos Casaravilla (Conde de Brandeso)
Carlos Rivas (Guzmán)
Rafael Bardem (Juan Manuel Montenegro)
Manuel Alexandre (Teniente)
Matilde Muñoz Sampedro (Candelaria)
José Prada (Molinero)
Manuel Arbo (Coronel)
Enrique Lucero (Prisionero)
Nela Conjiu (Joven presa)
Ignacio López Tarso (Jefe de Guerrilleros)
Ada Carrasco (Nana)

Premio del Sindicato a la fotografía

A LAS CINCO DE LA TARDE

Título en España.....	A las cinco de la tarde
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	UNINCI para Metro-Goldwyn-Mayer
Año de producción.....	1960
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento.....	"La cornada" de Sastre
Adaptación y guión.....	Alfonso Sastre y J.A.Bardem
Fotografía.....	Alfredo Fraile
Cámara.....	Julio Ortas
Jefe de producción.....	Guillermo F. Zúñiga
Ayudante de dirección.....	Ricardo Muñoz Suay
Montaje.....	Margarita Ochoa
Música.....	Cristóbal Halffter
Maquillaje.....	Francisco Puyol
Decorados.....	Francisco Canet
Rodada en.....	Estudios Sevilla Films /ByN
Duración.....	103 minutos
Estreno en Madrid.....	Rialto - 21.9.1961
Distribuidora en España.....	MGM
Censura del Estado.....	Mayores
Censura católica.....	3 R
Laboratorios.....	Madrid Films

Intépretes:

Francisco Rabal (Juan Reyes)
 Nuria Espert (Gabriela)
 Germán Cobos (José Alvarez)
 Enrique A. Diosdado (Marcos)
 Julia Gutierrez Caba (María)
 Manuel Zarzo (Paco)
 José Miguel Rupert (Agente de prensa)
 Vicente Ros (Rafael Pastor)
 José Manuel Martín (Secretario)
 José Calvo (amigo primero)
 Manuel Albo (camarero viejo)

Manolillo (mozo de espadas)
José María Lavernie (camarero joven)
Antonio Queipo (amigo segundo)
Faustino Cornejo (amigo tercero)
Enrique Núñez (amigo cuarto)
Rafael Cortos (aficionado)
Antonio Martínez (calvo)
Domingo Rivas (Don Luis)
Antonio García Quijada (profesor)

Premio del Sindicato a Enrique Diosdado
Emitida en RTVE el 22 de septiembre de 1977

LOS INOCENTES

Título en España.....	Los inocentes
Nacionalidad.....	Hispano-argentina
Producción.....	Eduardo Borrás (argentina) Césareo González
Año de producción.....	1962
Productor.....	Marciano de la Fuente
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento.....	Antonio Eceiza, Elias Querejeta, J.A.Bardem
Guión.....	Eduardo Borrás - J.A.Bardem
Fotografía.....	Alberto Etchebehere
Cámara.....	Alberto Curchi
Jefe de producción.....	Ricardo Nieto
Ayudante de dirección.....	Julio C. Vázquez
Montaje.....	Margarita Ochoa y Jorge Garate
Música.....	Isidro B. Maíztegui
Maquillaje.....	María Lassaga
Decorados.....	Gori Muñoz
Realización de decorados.....	Alejandro Fratessi
Sonido.....	Mario Fezia
Rodada en.....	Cinemascope/B y N
Duración.....	105 minutos
Estreno en Madrid.....	Palace, Pompeya, Gayarre y Tívoli 29.3.64
Distribuidora en España.....	Suevia Films
Censura del Estado.....	Mayores de 16 años
Censura católica.....	3 R mayores 18 años
Intérpretes:	
Alfredo Alcón (Guido)	
Paloma Valdes (Elena Errazquin)	
Enrique Fara (Ignacio Errazquin)	
Ignacio de Soroa (Ricardo Errazquin)	
Fernanda Mistral (Laura Errazquin)	
Pepita Melia (Doña Eloisa Errazquin)	

Zelmar Geñol (Leiva)
Fabio Zerpa (Mauricio)
Lola Casanova (Natalia)
Eduardo Muñoz (Dionisio)
Ariel Absalon (Lázaro)
Josefa Goldar (Elvira)
Alberto Barcel (Adrián)
Juan Carlos Galvan (Cecilio)
Juan Pérez Avila (Ezequiel)
Luis Corardi

Primer Premio del Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires a la mejor película del año

Premio de la Unión Internacional de Críticos Cinematográficos del Festival de Berlín

Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a Paloma Valdés como la mejor actriz

Premios del Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires a la mejor fotografía y la mejor música

NUNCA PASA NADA

Titúlo en España.....	Nunca pasa nada
Título en Francia.....	Une femme est passee
Nacionalidad.....	Hispano-francesa
Producción.....	Suevia Films-Les Films Marceau Cocinor
Año de producción.....	1963
Productor.....	Ricardo Nieto
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento, adaptación y guión	J.A.Bardem, Alfonso Sastre, H.F. Rey
Fotografía.....	Juan Julio Baena
Sistemas.....	Cinemascope/B y N
Ayudante de dirección.....	Jaime D'Ors
Montaje.....	Margarita Ochoa
Música.....	Georges Delerue
Decorados.....	Francisco Canet
Rodada en.....	Cinemascope/B yN
Duración.....	95 minutos
Estreno en Madrid.....	Gran Vía y Españolito. 8.2.65
Distribuidora en España.....	Metro Goldwyn Mayer
Censura del Estado.....	Mayores de 18 años
Censura católica.....	3

Intérpretes:

Corinne Marchand (Jacqueline)
Julia Gutierrez Caba (Julia)
Antonio Casas (Enrique)
Jean-Pierre Cassel (Juan)
María Luisa Ponte (Doña Matilde)
Ana María Ventura (Doña Asunción)
Rafael Bardem (Don Marcelino)
Matilde Muñoz Sampedro (Doña Obdulia)
Pilar Gómez Ferrer (Doña Eulalia)
Josefina Serratosa (Doña Raquel)
Alfonso Goda (Pepe)
José Franco (Jerónimo)
Gregorio Alonso (Manolo)
Total Alba (Monja enfermera)

Premio del Sindicato a Antonio Casas
Premio del CEC a Julia Gutierrez Caba

LOS PIANOS MECANICOS

Título en España.....	Los pianos mecánicos
Titulo en Italia.....	Amori di una calda estate
Título en Francia.....	Les pianos mecaniques
Nacionalidad.....	Hispano-franco-italiana
Producción.....	Cesáreo Gonzalez P.C.(Madrid), Films Borderie (Francia) Explorer Films 58 (Italia) Precitel (Francia)
Año de producción.....	1965
Productor.....	Ricardo Nieto, Leoncio Sanz
Dirección.....	J.A.Bardem
Adaptación.....	La novela de igual título de H.F. Rey (Los organillos)
Guión.....	H.F.Rey y J.A.Bardem
Fotografía.....	Gabor Pogany
Cámara.....	Ricardo G. Navarrete
Sistemas.....	Panorámico
Ayudante de dirección.....	Juan Estelrich
Montaje.....	Margarita Ochoa, Paul Cayette
Música.....	Georges Delarme
Vestuario.....	Peris-Fortunet-Marco
Maquillaje.....	Julián Ruiz
Decorados.....	Enrique Alarcón
Rodada en.....	Eastmancolor/Panorámico
Duración.....	90 minutos
Estreno en Madrid.....	Coliseum 16.Junio.1965
Distribuidora en España.....	Suevia Films
Censura del Estado.....	Mayores de 18 años
Censura católica.....	4
Intérpretes:	
Melina Mercouri (Jenny)	
Hardy Kruger (Vincent)	
James Mason (Regnier)	
Didier Haudepin (Daniel)	
José María Mompín (Tom)	
Rafael Luis Calvo (Pablo)	

Maurice Teynac (Reginald)

Sophie Dares (Nadine)

Karin Mossberg (Orange)

Renard Carrelet (Sergio)

Keiko Kishi (Nora)

Luis Induim (Bryant)

Carlos Ronda (Director)

y Maria Albaicin

Josefina Tapias (María)

EL ULTIMO DIA DE LA GUERRA

Título en España.....	El último día de la guerra
Título en Italia.....	L'ultimo giorno di guerra
Título en U.S.A.....	The last day of the war
Nacionalidad.....	His-It-USA
Producción.....	Atlántida Films (España) Prodi Cinema- tografica (Italia) Valencia Productions USA
Año de producción.....	1968
Productor.....	Sam X. Abarbanel
Productor ejecutivo.....	Henry S. White
Supervisor de producción.....	José Fradé
Dirección.....	J.A.Bardem
Historia.....	Howard Berk
Adaptación y guión.....	Howard Berk, Sam X Abarbanel, J.A.Bardem
Fotografía.....	Romolo Garroni
Jefe de producción.....	Francisco Romero
Director Artístico.....	Rafael Ablanque
Montaje.....	Margarita Ochoa
Música.....	Franco Pezullo
Decorados.....	Santiago Ontakon
Rodada en.....	70 mm/color eastmancolor
Duración.....	100 minutos
Estreno en Madrid.....	Paz: 10.8.70
Distribuidora en España.....	Atlántida Films
Censura del Estado.....	Mayores 14 años
Censura católica.....	3

Intérpretes:

Georges Maharis (Sargento Chips Slater)
 Marie Perschy (Elena Truppe)
 James Philbrook (Teniente Poole)
 Gerard Herter (Mayor Skorck)
 Gustavo Rojo (Hawk)
 John Clark (Hobbs)
 Jack Stewart (seudónimo de Giacomo Rossi Stuart) (Kendall)
 Gerard Tichy (Bronc)
 Sancho Gracia (Martínez)
 Ruben Rojo (O'Brien)
 Carll Rapp (Burgomaestre)

Tomás Blanco (Martin Truppe)
Jorge Rigaud (Lorkmann)
Carlo Hinterman (Mueller)
Rafael Bardem Jr. (Nieto del burgomaestre)
Ralph Browne (Mayor Garrick)
Claudia Gravi
Matilde Muñoz Sampedro

VARIETES

Título en España.....	Varietés
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	Copercines para Exclusiva Floralva
Año de producción.....	1971
Productor.....	Eduardo Manzanos
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento y adaptación.....	J.A.Bardem
Fotografía.....	Christian Mattas
Cámara.....	Domingo Solano
Director de Producción.....	Gregorio Manzanos
Jefe de producción.....	Ignacio Gutierrez
Ayudante de dirección.....	José Puyol
Montaje.....	Antonio Gimeno
Música.....	Gregorio García Segura
Coreografía.....	Alberto Lorca
Vestuario.....	Peris Hermanos
Maquillaje.....	Emilio Puyol
Decorados.....	Cubero y Galicia
Decorados números musicales...	Santiago Ontañón
Rodada en.....	Eastmancolor/Estudios Ballesteros
Duración.....	99 minutos
Estreno en Madrid.....	Conde Duque 4.10.71
Distribuidora en España.....	Floralva
Censura del Estado.....	18 años
Laboratorios.....	Fotofilm madrid
Intérpretes:	
Sara Montiel (Ana Marquez)	
Vicente Parra (Miguel Solis)	
Trini Alonso (Carmen Soler)	
Cris Auram (Arturo Robles)	
Rafal Alonso (Ernesto Sánchez)	
José María Mompín (Manolo)	
Santiago Ontañón (Decorador)	
Emilio Laguna (Jimmy)	
Antonio Ferrandis (Don Antonio)	
Rafael Conesa (Maestro Juanito Blasco)	

LA ISLA MISTERIOSA

Título en España.....	La isla misteriosa
Título en Francia.....	L'île mystérieuse
Título en Italia.....	L'isola misteriosa e il capitano Nemo
Nacionalidad.....	Hispano-franco-italiana
Producción.....	Copercines (España) Cite Films (Francia) Filmes Cinematografica (Roma)
Año de producción.....	1972
Productor.....	Eduardo Manzanos
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento.....	La novela del mismo título de Julio Verne
Adaptación y guión.....	Eduardo Manzano, J.A.Bardem, Jacques Champreux, Monica Venturini
Fotografía.....	Enzo Serafin
Cámara.....	Julio Ortas y Domingo Solano
Maquetas.....	Manuel Baquero y Emilio Ruiz
Jefe de producción.....	Ignacio Gutierrez y Raymond Forment
Ayudante de dirección.....	José Puyol y Jaime Bayarri
Director de 2a. unidad....	Henri Colpi
Montaje.....	Antonio Gimeno
Música.....	Gianni Ferrio
Maquillaje.....	Emilio Puyol
Decorados.....	Cubero y Galicia
Sonido.....	Fernando Terol y Jaime Velasco
Efectos especiales.....	Manuel Baquero
Rodada en	Eastmancolor/Color/Panorámico
Duración.....	131 (120) minutos
Estreno en Madrid.....	Bulevar y Mola (29.10.73)
Distribuidora en España...	Floralva
Censura del Estado.....	Todos los públicos
Intérpretes:	
Omar Shariff (Capitán Nemo)	
Gerard Tichy (Ciro Smith)	
Gabrielle Tinti (Ayrton)	
Jess Hann (Bonaventura Pencroff)	
Philippe Nicaud (Gideon Spilet)	
Mariano Vidal Molina (Harvey)	

Lionel Stander

Rafael Bardem (hijo) (Harbert Brown, niño)

Rik Battaglia (Finch)

Ambroise Nbia (Criado Nab)

Fernando Villena (Larochette)

Luis Induni (Pirata 1º)

Victor Israel (Pirata 2º)

Alfonso de la Vega (Pirata 3º)

José Jaspe (Pirata 4º)

Miguel del Castillo (Pirata 5º)

José Morales (Traspunte)
Miguel del Castillo (representante)
Ramón Contenero (coreografo)
José María Espi (Shandra Krasna)
Pilar Bardem (ayudante)
Pilar Vela (Sastra)
Sandy Brown (Segunda vedette)

Tercer Premio del Sindicato en 1971

LA CORRUPCION DE CHRIS MILLER

Título en España.....	La corrupción de Chris Miller
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	Xavier Armet P.C.
Año de producción.....	1972
Productor.....	Xavier Armet
Dirección.....	Juan Antonio Bardem
Argumento, adaptación y guión..	Santiago Moncada
Supervisor de diálogos.....	Lewis Gordon
Fotografía.....	Juan Gelpi
Cámara.....	Ricardo G. de Navarrete
Director de producción.....	Angel Monis
Ayudante de dirección.....	Jaime Bayarri
Montaje.....	Emilio Rodríguez
Música.....	Waldo de los Rios
Canciones.....	Gregorio García Segura
Vestuario.....	Carmen Hernández
Maquillaje.....	Julián Ruiz y Antonio Florido
Decorados.....	Ramiro Gómez
Sonido.....	Jorge Sangenis
Efectos especiales.....	Antonio Parra y Antonio Bueno
Rodada en.....	Eastmancolor/Panavisión
Duración.....	107 minutos
Distribuidora en España.....	Warner Bross
Censura del Estado.....	Mayores 18 años
Censura católica.....	4
Laboratorios.....	Fotofilm (Barcelona)
Estudios.....	Isasi-Barcelona
Intérpretes:	
Marisol (Chris Miller)	
Jean Seberg (Ruth Miller)	
Barry Stockes (Barney Webster)	
Perla Cristal (Perla)	
Gerard Tichy (Inspector)	
Rudy Gaebel (Luis)	
Alicia Altabella (Adela)	
Vidal Molina (Ernesto)	
María Bardem (María)	
Juan Bardem (Pedro)	

Miguel Bardem (Tin)

Gustavo Re (Tendero)

Carl Rapp (Locutor TV)

Goyo Lebrero (Campesino)

Antonio Parra (Cartero)

EL PODER DEL DESEO

Título en España.....	El poder del deseo
Producción.....	Goya Films
Año de producción.....	1975
Productor.....	Serafín García Trueba
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento.....	La novela "Juego Sucio" de Manuel de Pedrolo
Adaptación y Guión.....	Rafael Azcona y J.A.Bardem
Fotografía.....	Juan Gelpi
Cámara.....	Ricardo García de Navarrete
Jefe de producción.....	José García Gargoles
Ayudante de dirección.....	José María Ochoa
MOntaje.....	Pablo G. del Amo
Música.....	José Nieto
Canciones.....	Fernando Moraleda con letra de Adriano Ortega
Maquillaje.....	Romana González
Decorados.....	Enrique Alarcón
Sonido.....	Agustín Peinado, Jesus Jimenez y Julián García
Efectos especiales.....	Antonio Parra
Rodada en.....	Eastmancolor/Panorámica
Duración.....	117 minutos
Estreno en Madrid.....	Real Cinema, 3.Mayo.1976
Distribuidora en España.....	M. Salvador
Censura del Estado.....	Mayores 18 años
Censura católica.....	4
Intépretes:	
Marisol (Juna)	
Murray Head (Javier)	
José María Prada (Sorribes)	
Tina Sainz (Secretaria)	
Cris Huerta (Inspector gordo)	
Lola Gaos (Madre de Javier)	
Pilar Bardem (Portera)	
Carmen Lozano (Cajera)	
Fernando Hilbeck (Inspector alto)	

Alberto Fernández (Ferran)
Antonio Ross (Alberto)
Antonio Gamero (Gómez)
Enrique Navarro (Nuevo inquilino)
Eloy Arenas (Alvarez)
José Luis Barceló (Empleado 1º)
Alfonso San Félix (Empleado 2º)
Tito García (Barman)
María Vico (Mujer 1a. en el mercado)
Pilar Gómez Ferrer (Mujer 2a. en el mercado)
Lola Lemos (Mujer 3a. en el mercado)
Fernando Sanchez Polak (vecino)
Paloma Hurtado (Secretaria)

EL PUENTE

Título en España.....	El Puente
Nacionalidad.....	Española
Producción.....	Arte 7
Año de producción.....	1976
Productor.....	Jaime Fernández Cid
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento.....	"Solo de moto" de Daniel Sueiro
Adaptación y Guión.....	Daniel Sueiro, Javier Palmero, J.A. Bardem
Fotografía.....	José Luis Alcaine
Cámara.....	Domingo Solano
Jefe de producción.....	José Panero
Ayudante de dirección.....	Juan Ignacio Galván
Montaje.....	Eduardo Biurrum
Música.....	José Nieto
Canciones.....	Lewis Gordon (letra) José Nieto (música)
Ambientador.....	Pedro Carvajal
Vestuario.....	Peris
Decorados.....	Wolfgang Burman
Sonido.....	Sebastián Cabezas
Rodada en.....	Eastmancolor/Panorámica
Duración.....	108 minutos
Estreno en España.....	Albeniz, 11.3.77
Distribuidora en España....	Arte 7
Censura del Estado.....	Mayores 18 años
Censura católica.....	3
Laboratorios.....	Madrid films
Intérpretes:	
Los del Taller:	
Alfredo Landa (Juan)	
Miguel Aristu (Robert)	
Julián Navarro	
Eduardo Bea	
José Kepes	
Antonio Gonzalo	
Rafael Vaquero	

La familia del 600:

Jesús Enguita

Conchita de Leza

Antonio Orango

Francisco Algora (Venancio)

Josele Román (su novia)

Mabel Escaño (Pepi)

Su familia:

María Vico

Joaquín Roa

Victoria Abril (hermana)

Las mujeres del penal:

Pilar Muñoz

Pilar Bardem (Isabel)

Los emigrantes:

Carmen Lozano (Mila)

Yelana Samarina

Manuel Alexandre

German Cobos (Piernas)

Las fuerzas vivas;

Estanis González

Montserrat Julio

Antonio Gamero

Fabio Leon

Sergio Mendizabal

Los del descapotable:

Esther Farré

Verónica Llimerá

Simón Andreu

Amy Faber (Sally)

José Ruiz Lifante (inventor)

Fernando Sanchez Polak (mecánico)

y el TEI

Daniel Martín (Hombre viñedo)

SIETE DIAS DE ENERO

Título en España.....	Siete días de enero
Titulo en Francia.....	Le sept jours de Janvier
Nacionalidad.....	Hispano-francesa
Producción.....	Goya Films (España) - Films de Deux Mondes (Francia)
Año de producción.....	1978
Productor.....	Serafín García Trueba, Alain Coiffier, Jean-Loup Puzenat, Bernard Lenteric
Dirección.....	J.A.Bardem
Argumento y adaptación.....	Gregorio Morán y J.A.Bardem
Fotografía.....	Leopoldo Villaseñor
Sistemas.....	Eastmancolor/Panavisión
Jefe de producción.....	Roberto Bodegas
Montaje.....	Guillermo Maldonado
Música.....	José Nieto/Nicolás Payrac
Decorados.....	Antonio de Miguel
Sonido.....	Bernard Ortion
Duración.....	100 minutos (130 en Francia)
Estreno en Madrid.....	Bulevar y Tivoli, 28.3.79
Distribuidora en España.....	M. Salvador
Censura del Estado.....	18 años
Censura católica.....	3
Intérpretes:	
Manuel Angel Egea (Luis María Hernando de Cabral)	
Fernando Sánchez Polack (Sebastián Cifuentes)	
Madeleine Robinson (Adelaida)	
Virginia Mataix (Pilar)	
Jacques François (Don Tomás)	
Alberto Alonso (Cisco Kid)	
José Manuel Cervino	
Joaquín Navarro	

Como actor

1963: Llanto por un bandido de Carlos Saura

1976: El perro de Antonio Isasi-Isasmendi

Como guionista únicamente

1948: Cerco de ira de Carlos Serrano de Osma
El cielo no está lejos (no realizado)

1949: La huida (no realizado)

1950: El hombre vestido de negro (no realizado)
El buen pastor (no realizado)

1952: Carta a Sara de Leonardo Bercovici
Bienvenido Mr. Marshall de Luis G. Berlanga

1953: Bohemios (no realizado)
Novio a la vista de Luis G. Berlanga. Guión escrito en
colaboración con Berlanga y José Luis Colina
El Torero de René Wheeler. Guión en colaboración con
Bedoya, Colina y Wheeler.

1954: Playa prohibida de Julián Soler

1955: Un amor de Don Juan de John Berry. Guión en colaboración
con Maurice Clavel, Jacques Enmanuel y John Berry

1958: La fiera Escrito para Luis Miguel Dominguín. Parte de
ese guión se utilizó en A las cinco de la tarde
Ultimo otoño Parte de ese guión inspiró la adaptación de
Los pianos mecánicos

1976: Matar al general: No realizado

Cortometrajes

1949: La honradez de la cerradura

1949: Paseo por una guerra antigua

1950: Barajas, aeropuerto internacional

1957: La muerte de Pío Baroja

Teatro

1961: En la red de Alfonso Sastre. Teatro Recoletos

1964: La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca.
Teatro Goya.

Películas producidas

1958: Tal vez mañana de Glanco Pellegrini

1959: Sonatas de J.A. Bardem

1960: A las cinco de la tarde de J.A. Bardem

1961: Viridiana de Luis Buñuel

1961: La mano en la trampa de Leopoldo Torre Nilson

1961: El dúo de los muertos de Julián Marcos y Joaquín Jordá

685

PELICULA NO ESTRENADA

1.981 Advertencia

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

OBRAS METODOLOGICAS

BUNGE, M

La investigación científica. Su estrategia
y su filosofía

Ariel. Barcelona 1979

ECO, Umberto

Como se hace una tesis

Gedisa. Buenos Aires 1982

LASSO DE LA VEGA

El trabajo intelectual. Normas, técnicas y
ejercicios de documentación

Paraninfo. Madrid 1975

Como se hace una tesis doctoral

FUE. Madrid 1977

LOPEZ YEPES, José

Estudios sobre documentación de las ciencias
de la información

Instituto Nacional de Publicidad. Madrid 1977

Teoría de la documentación

Universidad de Navarra. Pamplona 1978

Metodología de la documentación científica

CCAA. Madrid 1975

METODOS DE ANALISIS DE FILMS

BELLOUR, Raymond

"Pour une stylistique du film"

Revue d'esthétique. Paris 1966

"Les oiseaux de Hitchcock: analyse d'une
sequence"

Cahiers du Cinema nº 216 Paris 1965

Le cinema americain Tomo I

Flammarion Paris 1980

Le cinema americain Tomo II

Flammarion Paris 1980

BETTETINI, Gianfranco

The language and technique of the film

Mouton La Haya 1973

Cine: lengua y escritura

Fonde de Cultura Económica. México 1975

DELLA VOLPE, Galvano

Lo verosimil fílmico y otros ensayos

Ciencia Nueva. Madrid 1967

METZ, Christian

Lenguaje y cine

Planeta Ensayos. Barcelona 1973

Ensayos sobre la significación en el cine

Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1972

MONACO, James

How to read a film

Oxford University press, New York 1977

PASOLINI, Pier Paolo

"Lenguaje e ideología en el film, ó discurso
sobre el plano secuencia"

Nuestro cine nº 65. Madrid 1967

ROPARS, Marie-Claire

"Analyse d'une sequence remarques sur le
fonctionnement de l'écriture dans un texte
filmique"

Documents de travail. Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica. Universidad de
Urbino. Urbino 1972

URRUTIA, Jorge

Contribuciones al análisis semiológico del film

Fernando Torres. Valencia 1976

OBRAS GENERALES SOBRE HISTORIA, POLITICA Y CULTURA

ABELLA, Rafael

La vida cotidiana durante la guerra civil:
la España nacional

Planeta. Barcelona 1978

Por el imperio hacia Dios. Crónica de una
postguerra (1939-1955)

Planeta. Barcelona 1978

ALVAREZ PUGA, Eduardo

Historia de la Falange

Doposa. Barcelona 1969

AGUADO SANCHEZ, F.

El maquis en España

Madrid. 1975

AUB, Max

Discurso de la novela española contemporanea

El colegio de México. México 1945

BARDAVIO, Joaquín

La crisis. Historia de quince días

Sedmay. Madrid 1974

BARRAL, Carlos

Años de penitencia

Alianza. Madrid 1975

BENEYTO, Antonio

Censura y política en los escritores
españoles
Euros. Barcelona 1975

BERMEJO, M.

Valle-Inclán: Introducción a su obra
Anaya. Barcelona 1971

BORRAS, José

Política de los exilados españoles 1944-1950
París 1976

BUCKLEY, Ramón

Problemas formales de la novela española de
postguerra
Península. Barcelona 1968

CALVO SERER, Rafael

Franco frente al rey. El proceso del régimen
Ruedo Ibérico. París 1972

CASTELLET, José María

La hora del lector
Seix y Barral. Barcelona 1967

CIRICI, Alexandre

La estética del franquismo .
Gustavo Gili. Barcelona 1977

CLAUDIN, Fernando

Documentos de una divergencia comunista
El Viejo Topo. Barcelona 1978

CORTADA, James W.

Relaciones España-USA 1941-1945
Doposa. Barcelona 1973

DE AREILZA, José María

Embajadores sobre España
Instituto de Estudios Políticos. Madrid 1947

DE CORA, José

Panfletos y prensa antifranquista
Ediciones 99. Madrid 1977

DE LA CIERVA, Ricardo

Historia del franquismo. Orígenes y
configuración (1939-1945)
Planeta. Barcelona 1976

Francisco Franco. Un siglo de España
Editorial Nacional. Madrid 1973

DE MIGUEL, Amando

Sociología del franquismo. Análisis ideológico
de los ministros del régimen
Eurus. Barcelona 1975

Franco, Franco, Franco
Ediciones 99. Madrid 1976

DIAZ PLAJA, Guillermo

Las estéticas de Valle-Inclán
Gredos. Madrid 1965

FANES, Félix

La huelga de tranvías. Una crónica de Barcelona
Laia. Barcelona 1977

FRANCO SALGADO-ARAUJO, Francisco

Mis conversaciones privadas con Franco
Planeta. Barcelona

GALLO, Max

Histoire de L'Espagne franquiste
Gerard/Marabout. Verviers 1969

GALLO, Max; DEBRE, Regis

Demain L'Espagne
Paris 1974

GARRIGA, Ramón

Las relaciones secretas entre Franco y Hitler
Jorge Alvarez. Buenos Aires 1965

GIMENEZ CABALLERO, Ernesto

Memorias de un dictador
Planeta. Barcelona 1979

GOMEZ MARIN, J.A.

La idea de sociedad en Valle-Inclán
Cuadernos Taurus. Madrid 1967

GOYTISOLO, Juan

Problemas de la novela
Seix y Barral. Barcelona 1954

IBARRURI, Dolores

El único camino. Memorias de la Pasionaria
México 1963

JACKSON, Gabriel

La República española y la guerra civil
Grijalbo. Barcelona 1976

LISTER, Enrique

!Basta!
G. del Toro. Madrid 1978

LUCIA, Luis

Declaraciones a la revista Triunfo
13 de julio de 1955. Madrid

MADARIAGA, Salvador

España
Buenos Aires 1964

MORAN, Gregorio

"Superagente Conesa"
Diario 16 24-31 Marzo 1978. Madrid

Adolfo Suarez: Historia de una ambición
Planeta. Barcelona 1979

NORA, Eugenio G. de

La novela española contemporánea 3 Tomos
Gredos. Madrid 1962-1963

PAYNE, Stanley G.

Falange: Historia del fascismo español
Ruedo Ibérico. Paris 1965

PEREZ MINIK, Domingo

Novelistas españoles de los siglos XIX y XX
Guadarrama. Madrid 1957

POULANZAS, Nicos

La crisis de las dictaduras: Portugal, Grecia
España
Siglo XXI. México 1976

RAMA, Carlos M

La crisis española del siglo XX
Fondo de Cultura Económica. México 1962

RIDRUEJO, Dionisio

Casi unas memorias
Planeta. Barcelona 1976

RODRIGUEZ PUERTOLAS, Julio; ZABALA, Iris M.; BLANCO AGUINAGA, Carlos

Historia social de la literatura española 3 Tomos
Castalia. Madrid 1978

RUIZ AYUCAR, Angel

El partido comunista. Treinta y siete años de clandestinidad
Madrid 1976

SEMPRUN, Jorge

Autobiografía de Federico Sánchez
Planeta. Barcelona 1977

SENDER, Ramón J.

"Valle-Inclán, y la dificultad de la tragedia"
Cuadernos americanos. Tomo LXV 1952

SOLE TURA, Jordi

Introducción al régimen político español
Ariel. Barcelona 1972

TAMAMES, Ramón

Estructura económica de España
Guadiana 6a. edición ampliada. Madrid 1971

La República. La era de Franco

Alianza 6a. Edición ampliada. Madrid 1977

THOMAS, Hugh

La guerra civil española

Ruedo Ibérico. Paris 1962

TUÑON DE LARA, Manuel

La España del siglo XX

Librería Española. París 1966

VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel

La penetración americana en España

Edicusa. Madrid 1974

Los demonios familiares de Franco

Dopesa. Barcelona 1978

VICENS VIVES, Jaime

Aproximación a la historia de España

Barcelona 1952

VILAR, Sergio

Historia de España

París 1963

Protagonistas de la España democrática.

La oposición a la dictadura 1939-1969

Librería Española París 1968

La naturaleza del franquismo

Península. Barcelona 1977

VIZCAINO CASAS, Fernando

La España de la postguerra 1939-1953
Planeta 1978

YNFANTE, Jesus

La prodigiosa aventura del Opus-Dei. Génesis
y desarrollo de la Santa Mafia
Ruedo Ibérico. París 1970

OBRAS ESPECIFICAS SOBRE CINE ESPAÑOL

AAVV

Cine español, cine de subgéneros
Fernando Torres. Valencia 1974

AAVV

Siete trabajos de base sobre cine español
Fernando Torres. Valencia 1975

AAVV

40 anni di Cinema Spagnolo
Mostra de Cinema de autor de Pésaro. Pésaro 1977

AAVV

Problemas del nuevo cine
Alianza 1971

AGRUPACION SINDICAL DE DIRECTORES - REALIZADORES ESPAÑOLES (ASDREC)

Informe de la Comisión de estudios sobre los
problemas del cine español
Madrid 1969

AMO, Alvaro del

Cine y crítica de cine
Taurus. Madrid 1970

ANDRADE, Jaime de

Raza. Anecdótico para el guión de una película
Numancia. Madrid 1942

ARANDA, J.F.

Luis Buñuel. Biografía crítica

Lumen Barcelona 1966

BRASO, Enrique

Carlos Saura

Taller de Ediciones J.B. Madrid 1974

CABERO, Juan Antonio

Historia de la cinematografía española 1896-1949

Gráficas Cinema. Madrid 1949

CASTRO, Antonio

El cine español en el banquillo

Fernando Torres. Valencia 1974

CENTRO ESPAÑOL DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

La censura de cine en España

ABC Madrid 1963

CINE DISPOSICIONES

Legislación cinematográfica española

Dirección General de Cinematografía Madrid 1974

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA

Coloquio sobre el cine español con García Escudero

Publicaciones Cinematográficas Madrid 1967

FALQUINA, Angel

El cine español en premios 1941-1972

Editora Nacional. Madrid 1974

Treinta años de cine 1945-1975

Círculo de Escritores Cinematográficos Madrid 1975

FERNANDEZ CUENCA, Carlos

Historia del cine 3 volúmenes

Afrodisio Aguado Madrid 1948-49-50

La guerra de España y el cine (2 volúmenes)

Editora Nacional Madrid 1972

FONT, Domenec

Del azul al verde

Arance. Barcelona 1976

GALAN, Diego

Venturas y desventuras de la prima Angélica

Fernando Torres. Valencia 1974

GALAN, Diego; LARA, Fernando

18 españoles de postguerra

Planeta. Barcelona 1973

GARCIA BERLANGA, Luis

Las películas que no ha hecho Berlanga

Temas de Cine 27-28 Madrid

GARCIA ESCUDERO, José María

La historia en 100 palabras del cine español
Cine-Club del SEU de Salamanca, Salamanca 1954

Cine Social
Taurus. Madrid 1958

Cine Español
Rialp Madrid 1962

Una política para el cine español
Editora Nacional Madrid 1967

Vamos a hablar de cine
Salvat. Madrid 1970

La primera apertura. Diario de un director general
Planeta. Barcelona 1978

GIL, Rafael

Justificación del cinema Español
Ediciones del Cine-Club del departamento de
Cultura de la Delegación del distrito de
Educación Nacional de Zaragoza
Zaragoza 1945

GIMENEZ CABALLERO, Ernesto

El cine y la cultura humana
Bilbao 1946

GOMEZ MESA, Luis

El cine de España

Editora Nacional. Madrid 1948

Historia del cine español

Xa Faro. Madrid 1954

La literatura española en el cine nacional

Filmoteca Nacional de España. Madrid 1978

GUARNER, José Luis

30 años de cine en España

Kairós. Barcelona 1971

GUBERN, Román

Cine español en el exilio 1936-1939

Lumen. Barcelona 1976

El cine sonoro en la 2a. República

Lumen. Barcelona 1977

Raza, un ensueño del General Franco

Ediciones 99. Barcelona 1977

La censura

Península. Barcelona 1981

GUBERN, Román; FONT, Domenec

Un cine para el cadalso

Euros. Barcelona 1975

HERNANDEZ, Marta

El aparato cinematográfico español

Akal. Madrid 1976

HERNANDEZ, Marta; REVUELTA,Manolo

30 años de cine al alcance de todos los
españoles

Zero Ed. Bilbao 1976

HERNANDEZ LES, Juan; GATO, Miguel

El cine de autor en España

Castellote. Madrid 1976

HERNANDEZ LES, Juan; HIDALGO,Manuel

El último austrohúngaro. Conversaciones con
Berlanga

Anagrama. Barcelona 1981

LARRAZ, Emmanuel

El cine español

Masson et cie. Paris 1973

LINARES, Andrés

Cine militante

Castellote 1976. Madrid

LOPEZ CLEMENTE, José

Cine documental español

Rialp. Madrid 1960

LOPEZ GARCIA, Victoriano

La industria cinematográfica española
Asociación Nacional de Ingenieros
Industriales. Madrid 1945

Chequeo al cine español
Imprenta Casado. Madrid 1972

LOPEZ RUBIO, José

Panorama del cine español
Instituto de Cultura Hispánica. Madrid 1948

MAQUA, Javier; PEREZ MERINERO, David

Cine español de ida y vuelta
Fernando Torres. Valencia 1976

MENDEZ-LEITE, Fernando

45 años de cine español
Bailly Balliere. Madrid 1941

El cine por dentro
Bailly Balliere. Madrid 1941

Sangre azul
Bailly Balliere. Madrid 1952

Historia del cine español 2 volúmenes
Rialp. Madrid 1965

MOYA LOPEZ, Eduardo

El cine en España
Oficina de Estudios Económicos del Ministerio
de Comercio. Madrid 1954

MUNSO CABUS, Juan

El cine de arte y ensayo en España
Picazo. Barcelona 1972

PEREZ LOZANO, José María

Berlanga
Visor 1958

Formación cinematográfica
Juan Flors. Barcelona 1959

PEREZ MERINERO, Carlos y David

Cine español: algunos materiales por derribo
Cuadernos para el diálogo. Madrid 1973

Cine y control
Castellote. Madrid 1975

Del cine como arma de clase
Fernando Torres. Valencia 1979

Cine español: una reinterpretación
Anagrama. Barcelona 1976

PORTER-MOIX, Miquel

Historia del cinema catalá
Taber. Barcelona 1969

ROTELLAR, Manuel

Aragón en el cine
Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza 1974

SALAZAR LOPEZ, J.M.

Diccionario legislativo de cine y de teatro
Editora Nacional

SANTOS FONTENLA, César

Cine español en la enciclopedia
Ciencia Nueva. Madrid 1966

SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO

Anuario del Espectáculo
Madrid 1945

Anuario cinematográfico hispanoamericano
Madrid 1950

Anuario español de cine
Madrid 1962

Anuario español de cine
Madrid 1969

TORRES, Augusto M.

Cine español años 60
Anagrama. Barcelona 1973

VALLE FERNANDEZ, Ramón del

Aspectos económicos del cine español 1953-1965
Servicio Nacional de Estadística. Madrid 1966

VILLEGAS LOPEZ, Manuel

Nuevo cine español. Problemática 1951-1967
Festival Internacional de cine de San Sebastián
San Sebastián 1967

VIZCAINO CASAS, Fernando

Diccionario del cine español 1896-1966
Editora Nacional. Madrid 1968

La cinematografía española
Publicaciones españolas Madrid 1970

Celuloide casi virgen
Espejo. Madrid 1970

Historia y anécdota del cine español
Adra. Madrid 1976

ZIMMER, Christian

Cine y política
Sígueme. Salamanca 1976

ZUÑIGA, Angel

Una historia del cine
Destino. Barcelona 1948

TEXTOS DE BARDEM

BARDEM, J.A.

"Autobiografía"

En el libro 30 años de Cine 1945-1975 recopilado por Angel FALQUINA

Ed. Círculo de Escritores Cinematográficos.
Madrid 1975

"Informe sobre la situación actual en nuestra cinematografía"

Ponencia leída en las Conversaciones de Salamanca.

Reproducido en Objetivo nº 6. Junio de 1955.
Madrid

"Diario de un miembro del Jurado en el Festival de Cannes de 1955"

Objetivo nº 6 Junio de 1955. Madrid

"Para que sirve un film"

Nuestro cine nº 29. Mayo 1964 Madrid

"Una reflexión sobre la causa cinematográfica" en el libro Arte, política, sociedad Ed. Ayuso
Madrid 1976

"Parte de un diario"

incluido en el libro El puente guión de BARDEM, J.A.; SUEIRO, Daniel y PALMERO, Javier
Sedmay Ediciones. Madrid 1977

"Ciencia-ficción"

Nuestro Cine nº 59. Madrid 1967

GUIONES PUBLICADOS DE PELICULAS DE BARDEMCómicos

Con un prólogo de Jorge Torras

Ayma, S.A. nº 7. Barcelona 1964

Muerte de un ciclista

Universidad de Veracruz. Xalapa. México 1962

Mort d'un cycliste

L'avant-scene nº 34 15 de Febrero de 1964. París

Calle Mayor

Universidad de Veracruz. Xalapa. México 1959

A las cinco de la tarde

Nuestro Cine nº 2 Agosto de 1961. Madrid

El Puente

en colaboración con SUEIRO, Daniel y PALMERO, Javier

Sedmay. Ed. Madrid 1977

ENTREVISTAS CON JUAN ANTONIO BARDEM

ANTOLIN, Matías

Cinema 2002 nº 23. Enero 1977 Madrid

Cinema 2002 nº 44. Octubre 1978. Madrid

CINEMA 2002 (REDACCION)

"Cara a cara"

Entrevista conjunta a J.A.BARDEM y

Luis G. BERLANGA

Cinema 2002 nº 65-66. Julio-Agosto 1980

CASTRO, Antonio

El cine español en el banquillo

Fernando Torres. Valencia 1974

"Entrevista con J.A. BARDEM"

Dirigido por nº 63. Abril 1979 Barcelona

COBOS, Juan

Film Ideal nº 49. 1 de Junio de 1960. Madrid

Film Ideal nº 85. 1 de Diciembre de 1961. Madrid

COBOS, Juan; LAMET, J.M; MARTIALAY, Félix

Film Ideal nº 36 Octubre de 1959. Madrid

GALAN, Diego; LARA, Fernando

18 españoles de postguerra

Planeta. Barcelona 1973

GARCIA DE DUEÑAS, Jesús; OLEA, Pedro

"Confesiones a las cinco de la tarde"
Nuestro Cine nº 29 Mayo de 1964

PEREZ LOZANO, José María

Film Ideal nº 12 Octubre de 1957
Cinestudio nº 14 Octubre de 1963

TEXTOS SOBRE BARDEM

A) DE CARACTER GENERAL

LIBROS

EGIDO, Luciano G.

Bardem

Visor. Madrid 1958

OMS, Marcel

Juan Bardem

Premier Plan nº 21. Lyon 1962

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

J.A. Bardem

Cuaderno de Cine nº 4. México 1962

ARTICULOS

ARANDA, J.F.

"Bardem: un método de trabajo"

Cinema 59 nº 33 Paris

ARISTARCO, Guido

"La España de Bardem"

Ferrania Diciembre de 1956

BILLARD, Pierre

"Cinco revelaciones del año 55"

Cinema 56 nº 8 Diciembre 55-Enero 56. Paris

CERVERA, Vicente

"Cine ideológico: Bardem y la crítica"
Film Ideal nº 88 15 de enero de 1982

CHRISTIAN GALVE, Elisa

"Cómo es Bardem"
Plática nº 19 Abril de 1956. Buenos Aires

DUWAY, Eduardo

"Nuestro Cinema"
Insula nº 18 Octubre de 1955. Madrid

DURAND, Philippe

"Juan Antonio Bardem, hombre de España"
Imagen y Son nº 124. Octubre 1959. Paris

GUARNER, José Luis

"Bardem, punto cero"
Documentos cinematográficos nº 9
Febrero de 1961. Barcelona

PEREZ LOZANO, José María

"Bardem, un cine social"
Film Ideal nº 17. Marzo 1958. Madrid

"Semblanza de Bardem"
Film Ideal nº 38 Diciembre de 1959. Madrid

PRADA, Joaquín de

"La palabra y la voz de Bardem"
Cinema Universitario nº 7 Mayo 1958. Salamanca

MUÑOZ SUAY, Ricardo

"La larga esperanza del cine español"
Cinema Nuevo nº 130 1 de Mayo de 1958 Milán

OMS, Marcel

"Esbozo para una historia del cine español"
Positif nº 32 Febrero de 1960. Paris

"Sombras en pleno día"
Positif nº 32 Febrero de 1.960. Paris

SAGASTIZABAL, Javier

"Cine español, hora cero"
Film Ideal nº 112. 15 de Enero de 1963. Madrid

"Cine español, año cuatro"
Film Ideal nº 201-204. 1966 Madrid

SANTOS FONTENLA, César

"Notas 1964 en torno a la vigencia de Bardem"
Nuestro Cine nº 29 Mayo 1964. Madrid

"Abecedario del cine español"
Nuestro Cine nº 77-78. Nov.Dic.1968. Madrid

SASTRE, Alfonso

"Sobre un film de Bardem"
Nuestro Cine nº 3 Agosto de 1961. Madrid

TEMAS DE CINE

"Seis escenas de A las cinco de la tarde"
nº 3 Mayo-Junio de 1960. Madrid

CUADERNOS DE CINE

Nº 4. Universidad Autónoma de México. 1962
México

B) ARTICULOS, ESTUDIOS SOBRE PELICULAS CONCRETAS

ESA PAREJA FELIZ

EGIDO, Luciano G.

Bardem
Visor- Madrid 1958

GALAN, Diego

Dirigido por nº 13. Mayo de 1974. Barcelona

GARCIA ESCUDERO, José María

Historia en 100 palabras del cine español
Cine-Club del SEU de Salamanca. Ed. Salamanca
1954

GUTIERREZ MAESSO, José

"Esa pareja rompió el frente"
Objetivo nº 2 1953. Madrid

MUÑOZ SUAY, Ricardo

Enciclopedia Ilustrada del Cine
Labor. Barcelona 1967

OLEA, Pedro; GARCIA DE DUEÑAS, Jesús

"Filmografía comentada de Bardem"
Nuestro Cine nº 29 Mayo de 1964 Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"
L'avant-scene nº 34. Febrero 1964. Paris

PEREZ LOZANO, José María

Esquemas de películas nº 56
 Ediciones Film Ideal Madrid 1962

BIENVENIDO, MR. MARSHALL

ARISTARCO, Guido

Il dissolvimento della ragione
 Ed. Feltrinelli, Milán 1965
 Existe traducción española con el título de
La disolución de la razón
 Universidad Central de Venezuela. Caracas 1969

GARCIA ESCUDERO, José María

Historia en 100 palabras del cine español
 Cine-Club del SEU de Salamanca. Salamanca 1954

SADOUL, Georges

Histoire du cinema mondial
 Flanmarion Paris 1961

Dictionnaire des films
 Ed. Seuil Paris 1965

COMICOS

COBOS, Juan

Esquema de películas nº 23
Ediciones Film Ideal Madrid 1962

DONIOL-VALCROZE, Jacques

Cahiers du Cinema nº 52
Noviembre de 1955. Paris

GARCIA-ESCUDERO, José María

Historia en 100 palabras del cine español
Cine-Club del SEU de Salamanca. Salamanca 1954

MENDEZ-LEITE, Fernando

Historia del cine español Tomo II
Ed. Rialp. Madrid 1965

OLEA, Pedro; GARCIA DE DUEÑAS, Jesús

"Filmografía comentada de Bardem"
Nuestro Cine nº 29 Mayo de 1964 Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"
L'avant-scene nº 34 Febrero de 1964. Paris

PRADA, Joaquín de

"Los dos aplausos"
Programa de la sesión 107 del Cine-Club
Universitario de Salamanca.
20 de octubre de 1957. Salamanca

FELICES PASCUAS

MENDEZ-LEITE, Fernando

Historia del cine español Tomo II
Rialp. Madrid 1965

OLEA, Pedro; GARCIA DUEÑAS, Jesús

"Filmografía comentada de Bardem"
Nuestro Cine nº 29. Mayo de 1964. Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"
L'avant-scene du Cinema nº 34.
Febrero 1964. París

MUERTE DE UN CICLISTA

ARISTARCO, Guido

La disolución de la razón
Universidad Central de Venezuela
Caracas 1969

"Gli egoisti"
Cinema Nuovo nº 86 10 de Julio de 1956. Milán

ARROITA-JAUREGUI, Marcelo

Objetivo nº 8 Agosto de 1955. Madrid

AUDIBERTI, Jacques

Cahiers du Cinema nº 52 Noviembre de 1955
París

CABRERA INFANTE, Guillermo

Un oficio del siglo XX

Seix y Barral. Barcelona 1968

DONIOL-VALCROZE, Jacques

Cahiers du Cinema nº 51. Octubre de 1955. Paris

EGIDO, Luciano G.; PRADA, Joaquín de

Cinema Universitario nº 2 Nov. Dic. 1955

Salamanca

MENDEZ-LEITE, Fernando

Historia del cine español Tomo II

Ed. Rialp. Madrid 1965

OLEA, Pedro; GARCIA DE DUEÑAS, Jesús

"Filmografía comentada de Bardem"

Nuestro Cine nº 29. Mayo de 1964. Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"

L'avant-scene du Cinema nº 34. Febrero 1964

Paris

PEREZ LOZANO, José María

"Esquema de Muerte de un ciclista"

Film Ideal nº 12. Octubre de 1957. Madrid

SADOUL, Georges

"Un acontecimiento importante"

L'avant-scene du Cinema nº 34. Febrero de 1964

Paris

Dictionnaire des films

Ed. Seuil Paris 1965

CALLE MAYOR

ARISTARCO, Guido

"La calle Mayor"

Cinema Nuovo nº 90-91. 1 de Octubre de 1956
MilanCrítica de Calle MayorCinema Nuovo nº 108 1 de Junio de 1957. Milán

BENAYOUN, Robert

"Festival de Venecia 1956"

Positif nº 18. Diciembre 1956. París

COSTE, Genevieve

Cinema 56 nº 13. Diciembre 1956. París

DUCAY, Eduardo

Insula nº 122. Enero de 1957. Madrid

EGIDO, Luciano G.

Cinema Universitario nº 5. Abril de 1957
Salamanca

GARCIA ESCUDERO, José María

Film Ideal nº 5. Febrero de 1957. Madrid

GUBERN, Román

Grúa nº 1. Enero de 1957. Barcelona

KAST, Pierre

"Austera grandeza"

Positif nº 19. Enero 1957. Paris

OLEA, Pedro; GARCIA DE DUEÑAS, Jesús

"Filmografía comentada de Bardem"

Nuestro Cine nº 29. Mayo 1964. Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"

L'avant-scene nº 34, Febrero de 1964 Paris

PEREZ LOZANO, José María

Film Ideal nº 17. Marzo de 1958. Madrid

Esquemas de películas nº 9

Ediciones Film Ideal. Madrid 1962

SICLIER, Jacques

Cahiers du Cinema nº 65. Diciembre 1956. Paris

ZAMORA VICENTE, Alonso

"Comentario sobre Calle Mayor"

Cinema Universitario nº 5. Abril de 1957.

Salamanca

LA VENGANZA

BAZIN, André

Cahiers du Cinema nº 84. Paris 1958

BILLARD, Pierre

Cinema 58 nº 28. París 1958

COBOS, Juan

Esquemas de Películas nº 31
Ediciones Film Ideal. Madrid 1962

COBOS, Juan; FLAQUER, Alfonso; LANDABURU, Félix; MARTIALAY, Félix;
PEREZ LOZANO, José María

"5 críticos en torno a La venganza"
Film Ideal nº 29. Marzo de 1959. Madrid

EGIDO, Luciano G.

Cinema Universitario nº 9. Salamanca 1959

"Dario de rodaje de La Venganza"
Cinema Universitario nº 6. Dic. 57 (1a. parte)
Cinema Universitario nº 7. Mayo 58 (2a. parte)

GARCIA ESCUDERO, José María

Film Ideal nº 20 Junio de 1958

OLEA, Pedro; GARCIA DE DUEÑAS, Jesus

"Filmografía comentada de Bardem"
Nuestro Cine nº 29. Mayo de 1964. Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"

L'avant-scene nº 34. Febrero de 1964. París

SONATAS

COBOS, Juan

Film Ideal nº 36 Octubre de 1959. Madrid

EGIDO, Luciano G.

Cinema Universitario nº 11. Salamanca 1960

ESQUEMAS DE PELICULAS

Esquema nº 131

Ediciones Film Ideal 1963. Madrid

FERNANDEZ CUENCA, Carlos

YA 14-X-1959 Madrid

LAMET, J.M.

Film Ideal nº 36. Octubre 1959. Madrid

MARTIALAY, Félix

Film Ideal nº 36. Octubre 1959. Madrid

OLEA, Pedro; GARCIA DE DUEÑAS, Jesús

"Filmografía comentada de Bardem"

Nuestro Cine nº 29. Mayo de 1964. Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"

L'avant-scene nº 34. Febrero de 1964. París

PEREZ LOZANO, José María

Film Ideal nº 36. Octubre de 1959. Madrid

PRUNEDA, José Antonio

Film Ideal nº 36. Octubre de 1959. Madrid

SEGUIN, Louis

Positif nº 31. Noviembre de 1959. París

A LAS CINCO DE LA TARDE

COBOS, Juan

Film Ideal nº 66 Madrid 1961

Film Ideal nº 81 1-X-61 Madrid

EGIDO, Luciano G.

Cinema Universitario nº 13 Salamanca 1961

ESQUEMAS DE PELICULAS

Esquema nº 138. Ediciones Film Ideal
Madrid 1964

LAMET, J.M.

Film Ideal nº 81. 1-October-1961. Madrid

MARTIALAY, Félix

Film Ideal nº 81.1-Octubre-1961. Madrid

MONLEON, José

Nuestro Cine nº 3 Madrid 1961

OLEA, Pedro; GARCIA DE DUEÑAS, Jesús

"Filmografía comentada de Bardem"

Nuestro Cine nº 29. Mayo de 1964. Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"

L'avant-scene nº 34. Febrero de 1964. Paris

"Espejo del franquismo"

Positif nº 45. Mayo 1962. Paris

PRUNEDA, J.A.

Film Ideal nº 81. 1 de Octubre de 1961

LOS INOCENTES

EGEA, José Luis

"Bardem hoy"

Nuestro Cine nº 29. Mayo de 1964. Madrid

MENDEZ-LEITE, Fernando

Historia del cine español Tomo II

Ed. Rialp Madrid 1965

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"

L'avant-scene nº 34 Febrero de 1964. Paris

PALA, José Ma.

Film Ideal nº 143. 1 de Mayo de 1964. Madrid

PEREZ LOZANO, José María

Cinestudio nº 20 Abril de 1964 Madrid

NUNCA PASA NADA

BENAYOUN, Roberto

Positif nº 59. Noviembre 1963. Paris

EGEA, José Luis

"Bardem, hoy"

Nuestro Cine nº 29 Mayo de 1964. Madrid

GIMENEZ RICO, Antonio

Cinestudio nº 31. Marzo de 1965. Madrid

LEON, Javier M.

Film Ideal nº 163 1 de marzo de 1965. Madrid

OMS, Marcel

"Filmografía comentada de Bardem"

L'avant-scene nº 34. Febrero de 1964. Paris

LOS PIANOS MECANICOS

GORTARI, Carlos; MOLINA, Josefina

Film Ideal nº 175. 1 de Octubre de 1965. Madrid

PEREZ LOZANO, José María

Cinestudio nº 35. Julio de 1965, Madrid

SANTOS FONTENLA, César

Nuestro Cine nº 42. 1965. Madrid

EL ULTIMO DIA DE LA GUERRA

CEBOLLADA, Pascual

YA 12-8-1970 Madrid

PEREZ GOMEZ, Angel; MARTINEZ-MONTALBAN, J.L.

Cine Español 1951-1978: Diccionario de
Directores

Ediciones Mensajero Bilbao 1978

VARIETES

CAPARROS LERA, José María

El cine de los años 70

Eunsa. Barcelona 1976

DIAZ, Valentín

Cinestudio nº 104. Diciembre de 1971. Madrid

OBREGON, Antonio de

ABC 6-10-1971 Madrid

PEREZ GOMEZ, Angel; ALCOVER, Norberto

Hallazgos, falacias y mixtificaciones
del cine de los 70
Mensajeros Bilbao 1975

LA ISLA MISTERIOSA

ANÓNIMO

Cinestudio nº 127 Diciembre de 1973. Madrid

LA CORRUPCIÓN DE CHRIS MILLER

CAPARROS LERA, José Ma.

El cine de los años 70
Eunsa. Barcelona 1976

EQUIPO RESEÑA

Cine para leer 1973
Razón y fé. Madrid 1973

MONTANER, Francisco

Terror-Fantastic nº 22. Julio de 1973

PEREZ GOMEZ, Angel; ALCOVER, Norberto

Hallazgos, falacias y mixtificaciones del
cine de los 70
Mensajero. Bilbao 1975

EL PODER DEL DESEO

BALAGUE, Carlos

Dirigido por nº 28 Nov. Dic. 1975
Barcelona

LOPEZ SANCHO, Lorenzo

ABC 8-V-1976

MONTERDE, José Enrique

Film Guía nº 11. Dic.-Enero 75-76. Barcelona

EL PUENTE

EQUIPO RESEÑA

Cine para leer 1977
Razón y fe. Madrid 1977

HEREDERO, Carlos F.

Cinema 2002 nº 27. Mayo 1977. Madrid

LATORRE, José Ma.

Dirigido por nº 42. Marzo de 1979. Barcelona

SIETE DIAS DE ENERO

ANTOLIN, Matías

Cinema 2002 nº 44 Octubre 1978. Madrid

CASTRO, Antonio

Dirigido por nº 63 Abril 1979 Barcelona

• EQUIPO RESEÑA

Cine para leer-1979

Razón y fe. Madrid 1979

HERNANDEZ LES, Juan

Cinema 2002 nº 51. Mayo 1979. Madrid

REVISTAS ESPECIALIZADAS ESPAÑOLAS

Casablanca. Madrid

Cinema Universitario. Salamanca

Cinema Universitario . Madrid

Cinema 2002. Madrid

Dirigido por... Barcelona

Documentos cinematográficos. Barcelona

Ensayos de cine. Barcelona

Film Ideal. Madrid

Griffith. Madrid

Nuestro Cine. Madrid

Nuestro Cinema. Madrid

Objetivo. Madrid

Positivo. Valencia

ADENDA

ALBA, Víctor

El partido comunista en España
Planeta. Barcelona 1979

AZAÑA, Manuel

Obras completas (4 volúmenes)
Oasis. México 1966

BRENAN, Gerald

El laberinto español
Ruedo Ibérico. París 1962

CAPARROS, LERA, José María

El cine político, visto después del franquismo
Doposa 1978. Barcelona

DIAZ NOSTY, Bernardo; SUEIRO, Daniel

Historia del franquismo (fascículos)
Sedmay. Madrid 1977-1978

JATO, David

La rebelión de los estudiantes
Imprenta Romero Requejo. Madrid 1968

LUGA

Juan Antonio Bardem
VI Certámen de Cine de Humor de La Coruña
La Coruña 1978

RIDRUEJO, Dionisio

Escrito en España

Losada. Buenos Aires 1962

TUÉAU, Iván

Crítica cinematográfica española

Ediciones Universidad de Barcelona

Barcelona 1983

Antonio Castro Bobillo

**ESTUDIO DE LA OBRA
CINEMATOGRAFICA DE
JUAN ANTONIO BARDEM**

Director de Investigacion:

Dr. D. Antonio Lara Garcia

Universidad Complutense

Facultad de Ciencias de la Informacion

Madrid. Mayo 1983

DOCUMENTOS

PRESENTACION

Con objeto de completar adecuadamente la tesis, se incluye un segundo tomo de documentos. Aquí la elección llevada a cabo ha sido clara: he procurado recoger, a la vez, lo más interesante y lo más significativo que se ha escrito de -- Juan Antonio Bardem y su cine.

Como están sacadas de las más variadas publicaciones, los textos no están normalizados, y son de diferentes tamaños y formatos.

Para lograr una mayor comodidad en su lectura, he dividido la documentación en dos partes, según tuvieran formato vertical ó formato horizontal.

Dentro de cada parte he distinguido entre textos de Bardem, artículos y guiones fundamentalmente, y textos sobre el realizador. En este segundo apartado se incluyen tanto libros, como críticas ó entrevistas.

Finalmente, quisiera resaltar que además de utilizar todo lo que se ha publicado sobre el realizador madrileño, he logrado obtener documentos inéditos, especialmente en el apartado de guiones, que no han sido publicados nunca, recurriendo bien al propio Bardem, bien a las casas productoras de los films.

Hay numeros ejemplos -Esa pareja feliz, Nunca pasa nada, Varietés, 7 días de Enero, - incluyéndo guiones de puño y letra del propio Bardem.

La selección es muy amplia, aunque naturalmente, no puede ser exhaustiva.

Los guiones que tienen alguna relación -caso de Cómicos y Varietés, - se han seleccionado escenas que se corresponden para mejor estudiar sus diferencias, e incluso se ha intentado lo mismo en el caso de El puente y La venganza, aunque aquí las correspondencias no son exactas, pero sí es equivalente la estructura itinerante, de encuentros, que preside ambos films.

P R I M E R A P A R T E

Cinema Universitario nº4

EL CINE EN EL PAPEL



¿PARA QUÉ SIRVE UN FILM?

¿Para qué sirve un film? En las actuales condiciones de la producción cinematográfica, se aspira sobre todo a proporcionar una diversión momentánea al mayor número posible de espectadores. Diversión en el más auténtico sentido de la palabra, en su verdadero sentido de sacar de sí mismo al espectador del espectáculo de su propia contemplación y lanzarlo hacia un mundo diferente, reproducido en términos de luz, de imágenes y de sonidos.

Este trasladar al espectador desde un mundo —el suyo— hacia un mundo extraño, esta enajenación, es importante. No sólo en cuanto a la "manera" de realizar esta enajenación, sino también en lo que concierne al horizonte "hacia el cual" se realiza. Las maneras del cine están ya sufi-

cientemente elaboradas. Existen suficientes maestros de gramática, asombrosos calígrafos, maravillosos artesanos de la forma cinematográfica. El otro problema ya es más delicado. ¿Hacia dónde dirigir la atención del espectador?

En principio, está permitido orientar este ojo universal del público hacia todas las direcciones posibles. Pero, entre todas éstas, ¿cuál será la mejor? Entonces es cuando se produce, cuando ciertas personas producen un cambio, ligero en apariencia, un escamoteo sutil, un juego de manos rápido casi perfecto. La noción de "lo mejor" es sustituida por la noción de "lo más rentable". Y ¿cuál es la dirección más rentable? Hay muchas soluciones, el enigma está resuelto, el horizonte se aclara. Será suficiente mostrar al espectador el mejor de los mundos, mostrarle un mundo ya suficientemente esterilizado de todo problema.

Entonces se dice: el espectador tiene ya bastantes preocupaciones para mostrarle nuevos problemas... Se dice: la gente lo que quiere es pasar un momento agradable... Con esto es suficiente. Se dice: es necesario olvidar, el espectador busca el olvido...

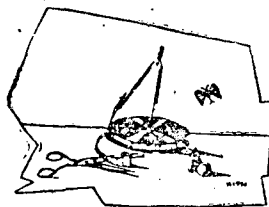
En resumidas cuentas, nada que pueda alterar una buena digestión. Nada que haga fruncir las cejas. Lo mejor será provocar una excitación, hasta los límites de lo agradable, mostrando mundos fabulosos, acciones fulgurantes, artificiales paraísos de ensueño. Y, naturalmente, la violencia y la sexualidad, hasta las fronteras de lo permitido. Además, hacer reír y hacer llorar. Sobre todo reír. Y esto no es fácil.

El mejor cine de humor, lo sabemos todos, siempre ha utilizado las contradicciones de la pura realidad —pasando de la anécdota a la categoría— para producir la risa o la sonrisa. El sub-cine de humor, el cine pseudopoético o hipercómico, falsea, tergiversa, retoca inicialmente y radicalmente la realidad auténtica, adaptándola a su propia conveniencia. Es fácil entonces conseguir lo cómico cuando lo inverosímil se presenta como real. Pero esta fantasía que se inicia a partir de la realidad intencionadamente falseada es muy nefasta.

Las diferentes crisis de contenido por las que atraviesan todas las cinematografías podrían tener su origen en esta sustitución de "lo mejor" por "lo más rentable". Rectificar, pues, la mirada del espectador hacia la dirección mejor, me parece una tarea importante y seria. Esta dirección debe consistir, ante todo, en una vuelta a la realidad, al realismo en el contenido del cine.

Mostrar en términos de luz, de imágenes y de sonidos la realidad de nuestro contorno, aquí y hoy. Ser testimonio del momento humano. Pues, a mi parecer, el cine será ante todo testimonio o no será nada.

J. A. BARDEM



740

GUION NO PUBLICADO



ESA PAREJA FELIZ

Argumento, Guión Técnico y Dirección:

J. A. BARDEIN L. G. DEPLANGA

Marzo, 1951

rama de
acib de
us Exce-
rovecha
o

y de un

Delay
a feli:

a nuestro
Curso d
rnaciona
ESA PA
esta pe
xponent

de fe
sado-
licu-
nibi-
la U-
o del

l. at

22

AD

PATIO SEGUITO.- Exterior. Día.

89.- P. G. (Punto de vista de la
----- pareja) Sector del patio.
La CAMARA chutando sobre la pa-
red de enfrente, el piso de arri-
ba del que se supone ocupan JUAN
y CARMEN. Un vecino se afeita en
caniseta y canta; su voz, ya la
conocemos. Ahora, se vuelve hacia
ellos y haciéndoles un ampuloso
saludo, les dedica una estrofa
de su canto. Se oye ahora:

VECINA 1ª: (OFF)

-!Buenos dias!

La CAMARA hace PAN. simultanea-
mente hasta descubrir una nueva
ventana (arriba y a la derecha)
y en ella una gruesa mujer que
riega sus tiestos y sonríe a
la pareja. Se oye nuevamente:

VECINA 2ª: (OFF)

-!Hola, buenos dias...!

La CAMARA alza y hace PAN. si-
multáneamente hasta descubrir
una nueva ventana (arriba y a la
izquierda) y en ella una mujer
relativamente joven que tiende
ropa blanca; tambien les mira y
les sonríe. Se oye nuevamente:

VECINO 2º: (OFF)

-!Muy buenos dias... !

La CAMARA alza y hace PAN. simul-
táneamente hasta alcanzar casi la
vertical en el piso de encima de
donde se supone están JUAN y CAR-
MEN, se asoma un hombrecillo de
mediana edad, que inclina mucho
la cabeza para poderlos ver. Les
mira y les sonríe.

E-3

742

- 30 -

HABITACION DE JUAN. Interior. Dia.

90.- P. G. (Angulo bajo) JUAN y
---- CARMEN, asomados a la
ventana y mirando al vecino
del piso de arriba, en una
postura bastante forzada. De
repente vuelve la cabeza ha-
cia el interior de la habita-
ción. Alguien que no oímos,
les debe hablar. Ellos inician
la retirada.

Es que G

91.- P. G. En P. T., en escorzo
---- la cabeza de ESTEBAN.
Al fondo, JUAN y CARMEN, vol-
viéndose de la ventana.

JUAN y CARMEN, se miran. Luego
asienten y se acercan hacia el
centro de la habitación simul-
táneamente con ESTEBAN. Cuando
están todos en el centro, cada
uno recorre con la vista la ha-
bitación.

92.- P. M. Los tres. Preferencia a ES-
---- TEBAN.

ESTEBAN se vá ahora hacia atrás
y llega hasta la pared, quedando
en P. G. JUAN y CARMEN, casi en
escorzo ocupan la izquierda de
cuadro.

Empieza a sacudir la pared que
retumba en hueco y nos produce
la sensación de que se viene
abajo.

93.- P. M. Frontal de ESTEBAN que hace
---- el artículo.

ESTEBAN:

-¿Que... ? ¿Les parece bien...?

ESTEBAN:-

-Es la mejor habitación de la
casa. Aquí ha nacido toda la
clientela que vieron ahí fuera.
Fíjese...

ESTEBAN:-

-¡Fíjese... !

... mampostería pura... !

ESTEBAN:

-Nada de camelos de hormigón o tabiques de esos de ahora que hace uno la digestión de lo que comen al lado...

94.- P. M. Frontal de JUAN y CARMEN
----- que le escuchan risueños.

ESTEBAN: (OFF)

-El dueño de la casa es un contratista. Y eso sí... construye a conciencia.

Se oyen unos golpes tremendos que dá ESTEBAN en la pared. Sobre CARMEN empieza a caer una ligera lluvia del descascarillado del techo. Miran hacia el techo, sonrientes, temiendo que se hunda.

... ¿Eh... ? A conciencia.

95.- P. G. JUAN y CARMEN, a izquierda de cuadro, mirando al techo. ESTEBAN, en S. T. se da cuenta del percance y se queda con la mano en el aire. Se acerca hacia ellos, quitándole importancia al suceso e intentando limpiar el pelo de CARMEN, ahora quiza un poco blanco.

ESTEBAN:

-Pintura... eso es pintura.

JUAN:

-No estaría mal darle una mano, ¿Eh... ?

CARMEN:

-Sí, creo que sería lo mejor.

JUAN y CARMEN, con aires de propietarios, coinciden en su criterio.

ENCADENA CORTO

96.- P. G. (Angulo bajo)

----- JUAN, subido en una escalera de mano, pinta el techo con una gran brocha y moja en un bote que tiene a su alcance.

(JUAN SIERRA EN EL ESCRIBANILLO DE LA "PAREJA FELIZ")

CARMEN aparece detrás de él, a sus espaldas, de modo que él no pueda verla. Ella está pliegando unas sábanas o unos visillos. La habitación da todavía impresión de despudez, pero en ella ya hay algunos muebles: la cama sin armar, el armario sin puerta, todos protegidos con papeles de periódicos.

JUAN, termina de sacar la brocha del bote y la escurre un poco, la sacude y rocía el rostro de CARMEN con pintura. CARMEN da un grito que no oímos y JUAN se asusta y cae de la escalera. Cortamos el plano antes de que desaparezcan del mismo.

ENCADENADO CORTO.

97.- P. G. Frontal de CARMEN sentada en ----- el suelo a la turca, sosteniéndose con la mano la cabeza. Mira atentamente hacia algún punto y niega con la cabeza.

98.- P. G. JUAN, sobre la escalera, ----- sosteniendo con la boca el martillo. Tiene entre sus manos un cuadro -retrato de un hombre con bigote- hace correr el cuadro hacia la derecha y siguiendo las indicaciones de CARMEN, lo sube un poco y mira pidiendo conformidad. Ella debe asentir, porque él también lo hace y se dispone a clavar el cuadro.

ENCADENADO CORTO.

99.- P. G. (Angulo bajo)

----- JUAN, que estaba de cuclillas terminando de montar la cama, se levanta con los riñones un poco doloridos y mira a CARMEN, que apoyada en la pared contempla su faena con cierto aire de displicencia. El la hace un gesto que quiere decir: "Espera y verás".

Coge el somier y lo coloca en su sitio. Luego, como si ejecutase un número arriesgado se sienta en la cama y comprueba su solidez. Satisfecho y triunfante, invita a su mujer a que lo compruebe. Ella, accede y se sienta. El presume durante unos segundos y ahora, de pronto, la cama se hunde. Ellos caen al suelo entre sustos y risas.

ENCADENA CORTO.

100.- P. G. (Angulo bajo)

----- CARMEN sobre la escalera. Al pié de la ventana, intenta colocar una cortina; como pretende hacer muchas cosas al mismo tiempo, colocar las anillas o asegurar la barra un poco corta, la cortina se le cae sobre JUAN que contempla distraído la operación. JUAN, queda pues parcialmente cubierto por la cortina y ahora llega su turno. Colocándosela mejor, empieza a dar saltos y zapatetas por la habitación, jugando a que es un fantasma. La CAMARA le sigue en PAN. en sus evoluciones, mientras CARMEN se sienta en la escalera, muerta de risa. Ahora JUAN, está cerca de la puerta de la habitación que en este momento se abre y da entrada a un hombre delgado, de aspecto severo, con lentes Truman y un formidable aspecto de "técnico". Nuestro hombre se queda impasible, aunque molesto, por el insólito espectáculo, mientras CARMEN se queda petrificada y JUAN, inocente, continúa sus evoluciones absurdas; hasta que tropieza con el recién llegado. Lo palpa un po-

25) P.M. Lateral Juan y Carmen

746

- 34 -

co y entonces se dá cuenta de que hay algo extraño. Se descubre lentamente y su asombro es indescriptible al comprobar la nueva presencia. Se queda muy cortado. Nuestro hombre, en cambio, sigue inmutable, pero con un gesto de desprecio absoluto, lo mira de piés a cabeza. Pregunta:

JUAN, contesta con un hilo de voz.

TECNICO:

-¿Don Juan Granados....?

JUAN:

-Si...

101.- P.M.L. Frontal del TECNICO
----- que recita su discurso evidentemente mil veces repetido.

TECNICO:

-Tengo el honor de ser enviado por la academia Rius. "A la felicidad por la electrónica" Ese es nuestro lema. Usted, Juan Granados ha...

102.- P. G. (Punto de vista del TECNICO)
----- JUAN a izquierda de cuadro, en P. M. CARMEN, todavía sobre la escalera en P. G. a la derecha. Ambos, asombradísimos. A medida que las palabras del hombre desvelan el secreto, el rostro de JUAN se va animando por momentos.

TECNICO: (OFF)

...cursado brillantemente el primer año de nuestra enseñanza de radio-técnica por correspondencia.

103.- P.M.L. Escorzo de JUAN a la derecha en P. T. EL TECNICO, en S. T.

TECNICO:

-Su examen final ha sido satisfactorio.

JUAN se vuelve orgulloso y son-

niente hacia CARMEN. Nuestro TECNICO hace una pequeña pausa y saca algo de su gran cartera.

Le dá un rollo de papel, evidentemente un diploma.

Y le dá un pequeño destornillador. Espera un segundo para comprobar el efecto de sus noticias, después mira a CARMEN, luego a JUAN y se vá hacia la puerta. La abre y a punto de salir, dice:

Y cierra. Pero un segundo después la puerta se abre y asoma el TECNICO.

JUAN entra totalmente en cuadro al acercarse a la puerta y se arma un gran lío con su diploma, su destornillador, mientras busca en los bolsillos, dinero. Al fin encuentra un billete, mira fugazmente hacia atrás, hacia su mujer un instante y le dá el billete al hombre, que ahora tiene una sonrisa de circunstancias, muy leve. JUAN hace un gesto como diciendo que no tiene moneda fraccionaria, el TECNICO hace otro gesto como asegurando que él tampoco, pero que dá igual, JUAN entonces le entrega ya, para siempre, el billete y el TECNICO lo acepta íntegro muy reconocido. Sonríe y cierra. JUAN se queda un momento de espaldas y luego se vuelve hacia CARMEN con gran asombro, una gran sonrisa, el destornillador en una mano y el diploma en la otra.

TECNICO:

-Ha aprobado usted el curso teórico.

En este momento, empieza el curso práctico. He aquí su primer material.

TECNICO:

-Buenos días. Academia Rius. "A la felicidad por la electrónica"...

...perdón. Son 24,60

104.- P. G. (Frontal de CARMEN)

----- Todavía sentada pega un grito imposible de transcribir fonéticamente y se lanza escaleras abajo como una exhalación hacia JUAN:

(GRITO DE CARMEN)

La CAMARA retrocede en TRAV. hasta dar entrada a JUAN, de espaldas, en P.M.C. que abre los brazos para recibirla. Se abrazan.

JUAN:

-¡Ahora empieza lo bueno, Carmen... !

El TRAV. avanza hasta tener un brevísimo escorzo de JUAN y un P. P. de CARMEN, soñadora, feliz, ilusionada.

CARMEN:

-Si, ahora empieza... tu título...

105.- P. P. Frontal de JUAN. Es-

----- corzo muy breve de CARMEN.

JUAN:

-Nuestra casa...

CARMEN se separa.

106.- P.M.C. (Lateral de ambos)

----- CARMEN se separa y mira fijamente a JUAN. Quedan los dos mirándose unos instantes. De pronto ella, exclama llevándose las manos a la cabeza.

CARMEN:

-Juan... Nos hemos quedado sin lámpara.

JUAN no comprende bien lo que quiere decir.

JUAN:

-¿Que... ?

CARMEN:

-¡Los cinco euros... !

JUAN se da cuenta y queda cariacontecido. Se separa de ella y se va cabizbajo hacia S. T., a la pared de fondo.

Ahora se vuelve, todavía con su diploma y con su material en la mano.

Ahora se da cuenta de lo que lleva en la mano. El destornillador.

107.- P.M.L. Frontal de CARMEN desde JUAN.

Se va acercando lentamente hacia él. La CAMARA, la precede en TRAV.

La CAMARA hace ahora PAN hasta encuadrar conjuntamente a JUAN y CARMEN. Aquel se dispone a clavar su diploma en la pared.

La CAMARA avanza ahora hasta que el diploma ocupa todo el cuadro. Cuando ya hemos perdido a JUAN y CARMEN. La voz de él se esfuma lentamente.

JUAN:

-¡Es verdad... !

Pero hay que darse cuenta, las matrículas, los apuntes, el material...

... fíjate. Solo esto ya vale los cinco duros...

CARMEN:

-Y además, empezarás a ganar enseguida. ¿Verdad?

JUAN: (OFF)

-¡Figúrate. En cuanto termine el curso práctico, total, montar una radio, me pongo un...

... letrero ahí fuera y ya verás entrar el dinero.

JUAN: (OFF)

-Y tendrás una lámpara en la habitación y otra en el comedor y otra en la sala y otra... y otra...

(ESAS ÚLTIMAS PALABRAS DE JUAN Y LA RISA DE CARMEN VAN DESAPARECIENDO GRADUALMENTE. HASTA EL SILENCIO)

Acorde a...

750

E-2

- 38 -

HABITACION JUAN.- Interior. Noche.

108.- P. P. El diploma del primer año del curso por correspondencia ocupa todo el cuadro. Está más sucio y gastado que en el plano anterior, con los bordes rotos.

La CAMARA retrocede rápidamente en TRAV. hasta que el cuadro está ocupado por un sector de la pared y en ella unos a continuación de otros, arriba y abajo, tres diplomas más. Cuatro en total de años consecutivos hasta este último más reciente y limpio.

109.- P. G. (Mismo emplazamiento que el plano 76) JUAN recorre con su vista los diplomas y tiene una sonrisa escéptica, un poco triste. CARMEN sigue planchando un poco llorosa.

(La luz de la habitación lentamente hasta algo que parece un plano...)
¡Vaya! (OFF)
Voy a ver si el que va la ventana por fuera, o sea el pan de derecha que es practicable.

CARMEN

¿Qué hay ahora?

(AHORA EN EL PATIO SE OYE EL RUIDO PRODUCIDO POR UN LIQUIDO AL RESQUELLARSE EN EL SUELO. UN RUIDO SECO, MUY INTENSO, INMEDIATAMENTE EMPIEZAN A OIRSE VOSES AIRADAS QUE SE ENZARZAN EN UNA AGRIA DISCUSION)

JUAN y CARMEN ensimismados.

VECINA 1ª: (OFF)

-Si, ya sabia yo que tenía que ser esa bruja.

VECINA 2ª: (OFF)

-¡La bruja lo será usted...!

VECINA 1ª: (OFF)

-¿Quién, yo? ¿Yo?

751

- 39 -

VECINA 2a: (OFF)

-Si, usted,... usted...

(LAS VOCES SUBEN DE TONO Y LOS
RUIDOS AUMENTAN EN INTENSIDAD.
LLORA UN NIÑO Y UNA RADIO VOMITA
UNA GUIA COMERCIAL. TODO AL MAXIMO)

CIERRA EN NEGRO

MUERTE DE UN CICLISTA

Leer un guión siempre tiene interés. Sobre todo cuando reúne la fuerza plástica y la calidad literaria de Muerte de un Ciclista de Juan Antonio Bardem. El mismo Bardem ha dado fin al rodaje de la película en estos días con Saphia Loren y Alberto Closas como protagonistas. Por cortesía de su autor reproducimos aquí la primera secuencia de este importante guión.

EXTERIOR. CARRETERA.
ATARDECER.

1.—El ciclista se alejó carretera arriba pedaleando cansadamente. La tarterera se balanceaba colgada del manillar, sobre todas las cosas el crepúsculo comenzaba a extenderse y el primer murciélago empezó su ronda. Un grillo cantó una vez para probar el último silencio de la tarde.

El ciclista hizo un esfuerzo y alcanzó la cumbre de la pequeña cuesta. Luego desapareció. Todo estaba callado. El grillo, con timidez, cantó dos veces más. Las ruedas de un coche chillaron terriblemente sobre el asfalto. Un auto surgió en lo alto de la cuesta y frenó en seco.

2.—El auto frenó en seco. Al volante iba una mujer (María José). A su lado un hombre (Juan). Ambos miraron angustiados hacia algo en el suelo, en la carretera, tras de ellos. Precipitadamente Juan abrió la portezuela y salió.

3.—Juan salió y se fué acercando, cada vez más deprisa, hacia eso, hacia algo que había en el suelo. La mujer salió del coche y miró hacia allí también.

El hombre puso una rodilla en tierra y comprobó algo. Detrás de él, la mujer miraba. La rueda de la bicicleta aún estaba girando y girando. Después se paró. Des-

de lejos la mujer fué a preguntar algo. Juan se incorporó un poco y se volvió hacia ella.

Juan

¡Aún está vivo!

Juan se dispuso a actuar. Pretendió levantar eso que aún estaba vivo. María José avanzó un paso.

4.—María José avanzó un paso y llamó alarmada.

María José

¡Juan!

5.—Juan se quedó quieto y se volvió un poco hacia ella. Después, quiso reanudar la faena de levantar al herido.

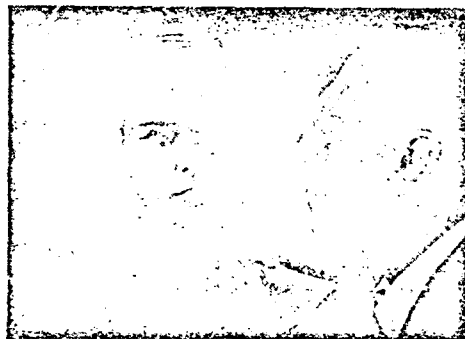
6. La mujer avanzó otro paso y volvió a llamar.

María José

¡Juan!

Juan se quedó quieto. Debía comprender y se volvió hacia la mujer. Se miraron. La mujer no sostuvo esa mirada. Volvió de prisa hacia el coche y se metió en él. Mientras, Juan se incorporó y fué retrocediendo lentamente, sin apartar la vista de eso.

7.—La mujer acababa de poner el motor en marcha y esperó. Juan llegó hasta la portezuela y se quedó todavía un ins-



tante mirando a eso. Luego entró en el coche y cerró la portezuela. El hombre y la mujer no se miraron. El coche arrancó.

8.—El coche arrancó y corrió vertiginosamente cuesta abajo superando la cámara y alejándose de ella.

INTERIOR COCHE. ATARDECER.

9.—El hombre y la mujer no se miraban y cada uno iba fijándose sólo en la carretera delante de ellos, que el auto devoraba velozmente. Estuvieron así bastante tiempo, sin hablar, sin mirarse, mientras el auto huta. Luego Juan, se volvió para mirar hacia atrás.

10.—Juan se volvió para mirar hacia atrás y estuvo con la vista, o con la imaginación fija en eso que iba dejando atrás. Miró a hurtadillas a María José.

11.—María José se aferraba al volante iba atenta a lo que estaba haciendo. Debió notar la mirada de Juan porque ella, a su vez, le miró con el rabillo del ojo, sin volverse.

12.—Juan pilló esa mirada de María José y bajó los ojos. Luego volvió a mirar hacia atrás, un momento. Se dió vuelta.

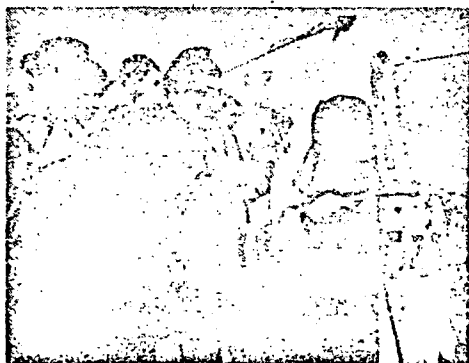
13.—Juan se dió vuelta. Otra vez estaban los dos de espaldas a eso de lo que huían, de frente a la carretera solitaria. Se aproximaban a un desvío.

Juan
Tuerce

María José
Por qué?

Juan
Hay menos tráfico.

María José torció el volante.



J. Antonio Bardem dirigiendo una escena en rodaje.

EXTERIOR. CARRETERA. ATARDECER.

14.—El coche torció, apretándose a la curva. Se alejó velozmente. La silueta negra de la ciudad en el crepúsculo estaba muy próxima.

EXTERIOR. CALLE. ATARDECER

15.—El coche se arrimó a la acera y frenó.

16.—El coche frenó. El motor jadeada silenciosamente. Ellos estuvieron un momento callados, sin moverse. Luego, casi simultáneamente, se miraron. Se miraron con miedo. Y se abrazaron.

17.—María José se abrazó a Juan. Escondía su cara en la de él, que estaba de espaldas a la cámara.

María José
Tengo miedo.

Juan
Por qué? Nadie nos ha visto.

18.—Juan estaba mintiendo, sus ojos mentían. María José abrazada a él no podía verle.

María José
Estás seguro?

Juan no contestó. Hubo un silencio. Luego dijo:

Juan
Es tarde.

Ella se separó de él.

María José
Si. Es tarde.

Juan abrió la portezuela y saltó del coche.

19.—Juan abrió la portezuela y saltó del coche. Ella se asomó a la ventanilla y retuvo un momento la mano de él.

María José
Me llamarás?

Juan
Claro

Ella le sonrió levemente y se separó de la ventanilla. El coche arrancó.

Juan se quedó quieto al borde de la acera mirándola mientras se alejaba. Luego se volvió. Los faroles de la calle se encendieron entonces. Juan avanzó unos pasos, hacia la cámara, a primer término, y se detuvo para encender un cigarrillo. Dió una chupada. Estaba muy pensativo.

Fin de la primera secuencia.

Cinema Universitario nº 4

CALLE MAYOR

Ofrecemos hoy una secuencia del guión de «Calle Mayor», original de Juan Antonio Bardem. La película ha sido rodada durante este invierno en Madrid y en diversas capitales de provincias. Agradecemos a su autor las facilidades que ha dado a nuestra revista universitaria para la publicación de esta secuencia clave en el desarrollo del film. Esperamos que esta realización sea un paso más del buen cine español.

(Ese salón larguísimo del Círculo Recreativo Artístico y Cultural, está ya a punto para el baile de esta noche, el Gran Baile de Otoño. Estudiadas cadenetas y colorines y banderitas de papel con los colores de todas las naciones, grandes cocardas con la bandera nacional y cintas y farolillos de papel. Todo esto, pende del techo, lo cruza, lo recruza, llega a todas partes, a todas las esquinas, a todos los rincones. El suelo está bruñido como metal, limpio y reluciente. Adosadas a lo largo de toda la pared, sillas y sillas variando de modelo por lotes. Un estrado adornado con maceteros y flores. En el estrado, el mejor piano de la ciudad, la madera curada del contrabajo, el brillo caliente de las trompetas y trompas, la plata de los saxos, el timbal dormido aún en su caperuza de tela. Detrás del estrado, en otro salón, la larga mesa blanca para el buffet, y las copas dispuestas. En la mejor pared, el tapiz del Círculo con su escudo y el anagrama de sus iniciales, y un retrato).

433.—Una puerta de cristales se abre y entra Isabel.

Todo el gran salón está sumido en una dulce penumbra. Fuera, en la calle, aun es de día. Empieza a atardecer.

Las maderas de las largas ventanas están entornadas y se filtra el sol. Flota un polvo dorado.

El silencio es total y cálido, y en ese silencio una nota constantemente vibra.

Todo tiene ahora para Isabel un encanto mágico. Isabel entra, cierra la puerta.

434.—Mira arrobada a todas partes.

Avanza lenta, silenciosamente, girando.

435.—Girando a veces sobre sí misma, viéndolo todo, sonriendo a todo. Es como si Isabel viviese ahora en un cuento de hadas y estuviese pisando el Palacio Encantado. La nota esa sigue vibrando como un pequeño latido.

Isabel se acerca hacia el estrado, hacia el centro del salón.

Y a medida que avanza, la vibración va en aumento.

Isabel se ha parado.

A sus espaldas suena ahora como una cascada de notas.

436.—Isabel se da vuelta rápidamente.

437.—Sobre el estrado, surgiendo detrás de la tapa del piano, un hombre viejecito, con el pelo blanco, con lentes le sonríe. Lleva en la mano unas herramientas. Es el afinador. El autor de esa vibración que continuará durante toda la escena, marcando su ritmo.

Iluminado por esa bombilla portátil medio escondida en la caja del piano, el hombrequito tiene un aire irreal.

Todo alrededor de Isabel, ahora, tiene un aire irreal.

438.—Isabel está en medio del salón, mirando esas guirnaldas que se pierden en el alto techo.

De pronto todo se ilumina. Alguien ha encendido todas las luces del salón, todas las lámparas.

439.—Una puerta al fondo se abre. Aparece Federico.

440.—Isabel le reconoce desde esa distancia. Se ha vuelto hacia él. Le pregunta con ansia:



Un encuadre de «Calle Mayor»

Isabel:

¿Y Juan?

441.—Federico se va acercando hacia Isabel. Sus pasos sobre la madera, las voces de él y de Isabel resueñan en ese vacío.

Federico:

No lo he visto. Lo estoy buscando.

Isabel no se ha movido de su sitio. En el centro de ese gran salón. Cuando habla de Juan, no puede disimular esa inquietud que la embarga, ese oscuro presentimiento.

Federico seguía avanzando hacia ella.

Isabel:

¿Usted también? No ha venido a casa. Tampoco está en la pensión. Creí que iba a encontrarle aquí.

Federico ya había llegado junto a ella. La miró gravemente.

Isabel le sonreía.

Federico estaba dispuesto a decirle la verdad. Pero, ¿cómo?

Federico:

No tiene que preocuparse por Juan.

Isabel no podía comprender la oscura advertencia de esas palabras. Las interpretó a su modo, al modo que quería su esperanza. La angustia de Isabel empezó a disiparse.

Isabel:

No, ¿verdad?... Estaba un poco intranquila... Seguramente querrá darme una sorpresa...

Federico tragó saliva. Decir la verdad, ¿cómo? La angustia de Isabel se había disipado por completo.

Ahora volvía a gozar de todo lo que prometía ese gran salón que los envolvía. La nota de piano continuaba, suave, dulce. Como una cajita de música. Isabel le señaló todo lo que les rodeaba.

Isabel:

¿Ha visto?... Mire... Mire... Y fíjese...

Señalaba todo. Los adornos, el estrado de la orquesta, el suelo.

442.—Se miró en él y se vió con cierta claridad.

Isabel:

...Parece un espejo... Y suave...

Y resbaló un pie sobre esa superficie pulida.

Isabel:

...Hasta se puede patinar...

443.—Isabel, como un crio feliz, se dejó resbalar sobre el suelo como si fuese una pista de hielo.

444.—Federico no se movió de su sitio. La miraba. Pensó que lo que estaba buscando era el momento propicio para asestar a Isabel el golpe mortal.

Isabel se había alejado de Federico. Se alejaba cada vez más, tarareando una música maravillosa para ella. Gritó a Federico:

Isabel:

¿Usted baila bien?

Federico no contestó. La miraba solamente.

Isabel dando vueltas llegó hasta cerca del rincón. Se paró. Pasó una mano por las sillas, adosadas ordenadamente a la pared.

Se volvió a Federico. Dijo:

Isabel:

...Los otros bailes me los pasaba en este rincón... Toda la noche... Sentadita... Así...

Isabel se sentó en la silla del rincón. Se quedó recogida y acobardada.

445.—Desde donde estaba Federico era una figura casi patética. Estuvo así un momento, en silencio. Las notas del piano se habían alargado en un tiempo lento.

Isabel se levantó.

Isabel:

...Pero eso era antes...

Sonrió.

Venía andando hacia Federico. Era la imagen de la felicidad.

Isabel:

...Hoy bailaré toda la noche...

Y se puso a bailar.

Daba vueltas y vueltas mientras se acercaba a Federico.

Federico la oyó decir:

Isabel:

...Con Juan...

Isabel seguía acercándose.

Girando y girando, en ese vals que ella sola sabía.

446.—Federico se dió cuenta de que la estaba hablando, de que ya la estaba diciéndole la verdad. Las notas del piano se hicieron muy agudas, muy agrias.

Federico:

No. No bailaré con Juan. Ni con nadie.

Isabel se fué parando poco a poco. Miraba a Federico y el miedo empezaba a asomarse a los ojos.

Federico:

Isabel... Usted no debe venir aquí esta noche... No puede...

Isabel se había acercado a Federico. Era toda ella una pregunta, un ¿por qué? terriblemente angustiado.

447.—Federico la cogió por los hombros.

Federico:

...Déjeme seguir... No. No hable ahora... Escúcheme... Escúcheme...

Federico tenía miedo de no poder continuar.

Isabel le miraba.

Federico no podía soportar esa mirada. Las notas eran ahora tan agitadas como la ansiedad de Isabel.

Federico se alejó de ella unos cuantos pasos.

Isabel no le quitaba ojo.

448.—Federico, después de un siglo de silencio, se volvió para hablarla. En ese momento se apagaron todas las luces y el gran salón quedó en esta penumbra caliente, como al principio.

Federico miró al techo, por puro reflejo.

Isabel, no. Isabel le miraba a él. Las notas del piano eran ahora muy graves.

Federico:

¿Sabe?... Todo es mentira...

Todo... Todo... Las cadenas... el baile... Juan... El amor de Juan...

La voz de Federico fué haciéndose

cada vez más grave, a medida que iba soltando su carga de verdades.

449.—Isabel se fué aproximando a él lentamente, sin darse cuenta de que estaba andando, como una sonámbula, los ojos muy abiertos mirándole.

Federico:

...Es todo mentira, Isabel...
Una broma de señoritos del Casino...

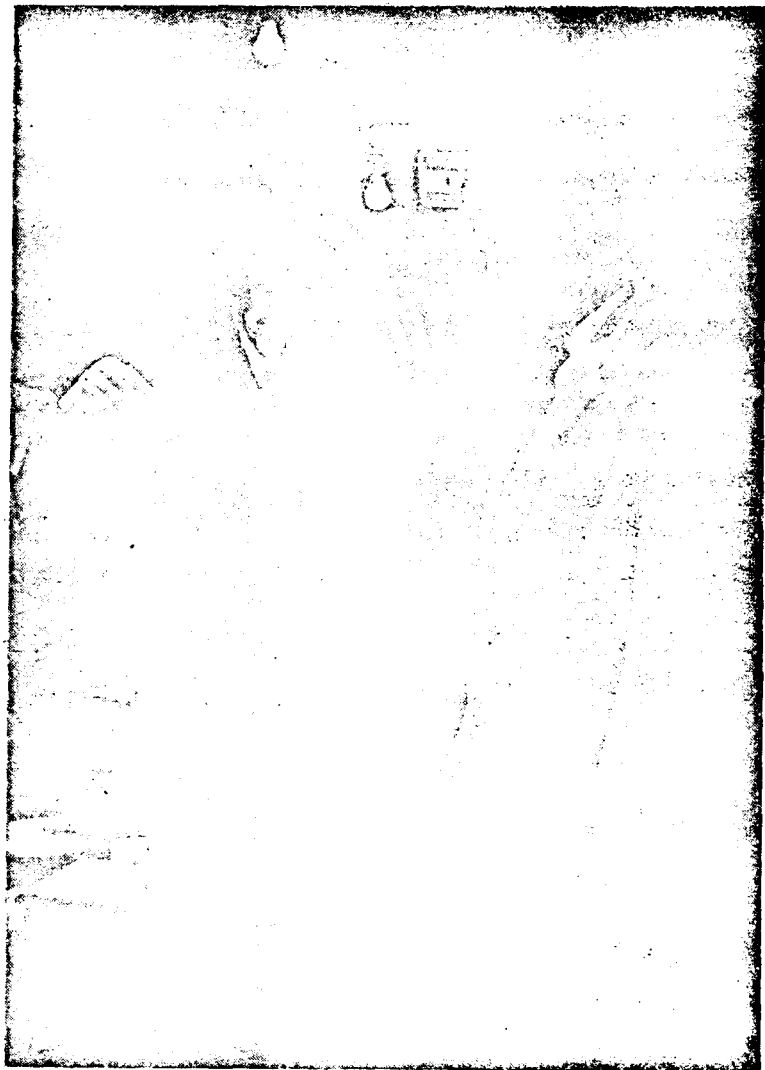
Federico tenía un sollozo escondido en la garganta mientras hablaba.

450.—Mientras veía acercarse a esa Isabel, con esa mirada terrible, enloquecida. La verdad iba poco a poco perforando el corazón de Isabel. Las notas resonaban como mazazos.

Federico:

...Para nada... Para reírse...
De quien sea... Qué más da...
De una solterona... De usted...

451.—Isabel ha llegado al lado de Federico. Se enfrenta con él, le mira cara a cara, al fondo de los ojos y



Bardem durante el rodaje de «Calle Mayor»



Entre dos golpes de claqueta

del corazón, convenciéndose de la verdad de las palabras de él.

452.—Federico comprende esa pregunta muda, desesperada, que se agita en los ojos de Isabel. Federico afirma con la cabeza.

453.—Isabel le mira. Isabel no llora. Tiene solamente los ojos un poco húmedos.

Isabel ha entendido bien. Lo que dice Federico es la verdad, esa catástrofe que su angustia confusamente presentía.

Isabel sigue caminando lentamente, suavemente. Se separa de Federico, alejándose hacia ese rincón, hacia esa silla que la espera, como todos los años.

Está rígida, un poco hundida, mirando sin ver. No pestañea. Ni siquiera parece respirar.

Isabel, ahora, sólo sufre. Se está quedando como vacía por dentro.

Federico:

Isabel... Isabel... No vaya a odiarle... él sólo no tiene la culpa... No. Hay otras cosas... La calle Mayor... Los amigos... No sé, la ciudad... Toda la ciudad... Toda...

Federico oye ese sollozo de Isabel.

456.—Un sollozo que la sacude to-

do el cuerpo, como una descarga eléctrica. Un sollozo terrible, seco. Porque Isabel no llora. Continúa en ese estado de postración, de quietismo. Las notas del piano son ahora, otra vez, agudas, rápidas, continuas.

457.—Federico se ha acercado unos pasos a Isabel.

Ni siquiera está seguro de que ella le vea. Su voz debe llegarla como a través de un sueño:

Federico:

Isabel... Tiene que perdonarme... Había que decir la verdad... Juan no ha podido...

458.—Federico se acerca aún más a Isabel. Se inclina ante ella, luego se sienta a su lado. Las notas son ahora muy rápidas.

Federico:

Isabel... Isabel... ¿Me oye?... ¿Me oye?... No se quede aquí, en la ciudad... Huya... Salga de aquí... Escape... Vengase a Madrid... Yo puedo acompañarla, si me deja... Me voy ahora... Debe conocer a alguien... Algún amigo... un pariente... ¿No?... Váyase con ellos... Si no, yo la llevaré con

los míos... Pero huya, Isabel, huya... Que no se rían...

Es inútil.

459.—Isabel no reacciona.

Federico había tomado una de sus manos. Están como agarrotadas. Frías.

Federico vuelve a abandonar esa mano en el regazo de Isabel. No sabe qué hacer; no sabe qué puede hacer por ella.

Se levanta. Las notas han vuelto a ser graves otra vez.

Federico:

Isabel... ¿Quiere que la acompañe a su casa?...

460.—Pasa un siglo hasta que Isabel dice que no, levemente, con la cabeza.

Federico:

¿Se encuentra bien?... ¿Se encuentra bien?

Ha tenido que insistir y levantar la voz un poco más.

Isabel afirmó maquinalmente. Parece un sueño, un muñeco con la cuerda saltada.

261.—Federico le pone una mano en el hombro.



Preparando una toma de «Calle Mayor»

Federico:

Procure pensar en lo que le he dicho... Escape... Huya... Estaré en la Estación... ¿Ha oído? ¿Ha oído, Isabel?... En la Estación.

Isabel afirma otra vez.

462.—Federico está un momento aun delante de ella. Da unos pasos hacia atrás.

Isabel no se da cuenta de nada.

Federico se vuelve y cruza el salón rápidamente hacia esa puerta de salida.

463.—Isabel no se ha movido.

464.—Federico abre la puerta. Desde el umbral mira una vez más a Isabel. Luego, sale.

Isabel está allí, al fondo del gran salón, sentada en una silla, casi en el rincón.

El último rayo de sol que entra por los ventanales nimba su figura.

Está inmóvil, absolutamente inmóvil. Pasa un tiempo.

465.—Isabel levanta muy lentamente la cabeza.

Sus ojos, por primera vez desde un buen rato, pestañean, se mueven. Los tiene arrasados en lágrimas.

466.—Es como si Isabel oyese todo el ruido —la música, las risas, el movimiento de los bailarines— en esa fiesta que su corazón ansiaba tan fervientemente, de ese Gran Baile de Otoño.

O también, como si llegasen ahora, después de todo, después de mucho tiempo, las palabras de Federico. La verdad.

467.—Los ojos de Isabel se inundan de lágrimas.

468.—Seguramente, ni siquiera ve delante de ella todo ese salón vacío, preparado para la Gran Fiesta.

Seguramente, ni siquiera oye esas notas cada vez más agudas y rápidas que produce en el piano ese hombre viejecito y afable: el afinador.

469.—Isabel se ha levantado.

Se ha quedado quieta delante de su silla.

Luego ha echado a andar.

470.—A cada paso se acelera la velocidad de Isabel. Y el ritmo de las notas.

A cada paso se enciende una nueva luz fría en los ojos de Isabel.

A cada paso el rictus contraído de su rostro se acentúa.

471.—Isabel camina ya muy de prisa, nerviosamente, mientras atraviesa de punta a punta ese gran salón.

472.—Vienen hacia ella, cada vez más rápidamente, todas las guirnaldas y cadenas y banderitas.

473.—Todos los reflejos que brillan en el suelo pulido:

Las paredes bien adornadas.

Las sillas tan bien colocadas.

474.—Isabel, los ojos fríos de Isabel, están devorando el salón. Las notas del piano son muy veloces y agudísimas.

Isabel camina muy de prisa, muy segura, muy resuelta.

475.—Desesperada.

J. A. BARDEM

El cine en la Camarita

SONATAS

(Publicamos las últimas escenas del guión del film de J. A. Bardem, a quien agradecemos la amabilidad que ha tenido con nosotros, concediéndonos permiso para la publicación de este fragmento.)

Escena 33 (de la parte mejicana).—Exterior. Soportales plaza. Día.

La plaza está ocupada por los guerrilleros. Grupos de caballos. Hombres armados pasan en dirección a los soportales, entrando en los aposentos y tiendas accesorias. Algunos revolucionarios están sentados, jugando a las cartas y bebiendo. En una esquina, frente a un gran portalón, donde entran y salen recuas, unos oficiales discuten sobre una mesa, donde se extienden planos militares. Casares viste un abigarrado uniforme de militar mejicano. Ha envejecido; su barba es más canosa; la cicatriz de la frente es sólo una leve raya y los ojos brillan con el mismo fuego de antaño. Ahora se vuelve a Bradomín. Sonríe acariciándose la barba, y habla:

CASARES: ¿Más viejo? Sí, es posible que mis huesos lo sean. En cambio esta tierra me ha dado un corazón nuevo.

BRADOMIN: Y nuevos galones.

Casares encaja la malevolencia indiferente de Bradomín.

CASARES: También. Me los he tenido que ganar. Y no precisamente con los naipes...!

BRADOMIN: ¡Ya! ¡Matando al prójimo...!

Casares da un puñetazo en la mesa y grita:

CASARES: No, Bradomín, amando al prójimo... Luchando por él y por mí mismo, y por toda la gente que ha de venir.

BRADOMIN: ¡Bien...! ¡Ese es su oficio...!

Casares, con un profundo suspiro, atisba el movimiento de las tropas en la plaza. Luego se vuelve a Bradomín y le habla con dulzura:

CASARES: Bradomín: ¿por qué quiere engañarme? Todo lo que usted representa está muerto. Es lo viejo. Lo que se resiste a desaparecer. ¡Un cadáver que hay que enterrar...!

Suenan los clarines en la plaza, cornetines de órdenes, voces de mando. Los guerrilleros empiezan a salir ordenadamente. Se ve a Guzmán haciendo colear su caballo. Bradomín se acerca a Casares.

BRADOMIN: ¿Y luego?

CASARES: Luego viene lo importante. Edificar una vida nueva sobre esos cadáveres.

Bradomín levanta la cabeza y mira a Casares ensimismado, contemplando la plaza.

BRADOMIN: ¿Qué clase de vida?

CASARES: Una mejor. Siempre una mejor. Más digna de ser vivida; más justa.

Se vuelve a Bradomín y le mira al fondo de los ojos.

CASARES: Libre...

Se quedan un momento en silencio. Desde la plaza Guzmán grita:

GUZMAN: ¡Coronel Casares! Nuestras vanguardias avistaron a la gente de Bermúdez... ¡Aliste sus tropas!

Casares empieza a prepararse para partir.

CASARES: ¡A sus órdenes, mi general!

Guzmán hace un saludo cordial a Bradomín.

GUZMAN: ¡Quede con Dios, señor Marqués...! ¡Y me saluda a la Niña Chole...!

Casares tiende la mano a Bradomín. Este se la estrecha con fuerza.

CASARES: Le he echado de menos. Echo de menos muchas cosas.

BRADOMIN: Debe ser la edad.

Afectuosamente Casares toma a Bradomín por los hombros y le mira a los ojos:

CASARES: Y la nostalgia, Bradomín. Añoro mi tierra mucho. Pero estoy convencido de que mi lucha aquí valdrá allí también... Es la misma.

BRADOMIN: La bandera es distinta.

CASARES: La bandera importa menos que el corazón del que la lleva.

Y después de estrechar con fuerza los hombros de Bradomín y sonreírle, se marcha. La pregunta de Bradomín le hace volver.

BRADOMIN: ¿Y no piensa volver a España?

CASARES: Es lo que más deseo. Estar allí, viviendo todos juntos.

Después da la vuelta y camina. Bradomín le ve marchar.

En la plaza, en medio de una enorme polvareda, salen ya los últimos guerrilleros.

Bradomín toma su sombrero y camina lentamente hacia la plaza, que ahora está vacía y silenciosa.

Corte.

Escena 34.—Exterior. Plaza pueblo. Día.

Bradomín llega hasta el centro de la plaza. Se alejan ya, perdiéndose entre el polvo, los últimos escuadrones de la caballería, y con ellos Bradomín ve desaparecer a Guzmán y Casares.

La plaza queda vacía y el polvo rojo y el silencio se posan lentamente en ella. La sombra de Bradomín se oculta bajo sus pies. Es mediodía. Negras bandadas de zapilotes, que la algarabía de las horas anteriores había hecho levantar el vuelo, comienzan ahora a descender sobre la plaza, solitaria. Caen con aleteo torpe y pesado, aterrizando por todas partes y levantan al caer pequeñas nubecillas de polvo rojo. Rozan casi con sus negros volteos la cabeza de Bradomín.

Los zopilotes miran con curiosa atención esa figura solitaria y cabizbaja, que cruza lentamente la plaza, abrasada por el alto sol.

Corte.

Escena 36.—Exterior terraza estancia. Día.

Bradomín entorna los ojos. El fiero resol del patio en siesta se filtra difícilmente por la enramada. La hamaca se balancea casi imperceptiblemente. Bradomín está echado en ella, mordisqueando un cigarro apagado, el pecho desnudo y un brazo caído por fuera de la hamaca, rozando el suelo con la punta de los dedos.

La Niña Chole está sentada junto a él, más bella y más enigmática que nunca. Tiene la mirada puesta con dulzura en Bradomín. Se da cuenta cómo él sufre ahora, pensando, buscando desesperadamente una salida. Bradomín tiene la mirada perdida y el ceño fruncido.

El canto de un pájaro tropical marca el tiempo de esta espera angustiosa.

Bradomín vuelve la cabeza y busca con los ojos a la Niña Chole. Le está pidiendo ayuda. Su mano la roza levemente. Ella la toma y levantándola apoya su mejilla contra ella y se acaricia.

Bradomín suspira, cerrando los ojos, y llama dulcemente a la Niña Chole.

BRADOMIN: ¡Niña!... ¡Niña Chole...!

Cuando abre los ojos ve sobre él el rostro de la Niña Chole, que lo mira con tristeza y amor.

NINA CHOLE: ¡Mi pequeño Marqués!... Si tú huyes, huiré contigo...

Si tú peleas, estaré a tu lado...

Los labios de la Niña Chole se entreabren en una gozosa sonrisa. Luego, inclinándose sobre Bradomín, le besa.

Corte.

Escena 37.—Exterior. Aledaños pueblo. Día.

Con un alarido que el eco prolonga mil veces el oficial del ejército de Bermúdez se levanta sobre los estribos y blandiendo la espada grita:

OFICIAL: ¡Adelante, soldados!
 ¡Que no quede ni uno!
 ¡Arrásenlos...!

Los guerrilleros aguantan a pie firme, parapetados en sus posiciones, defendiendo la entrada del poblado.

Suenan descargas de fusilería. Bombardea la artillería, explotan surtidores de tierra y metralla.

Empiezan a clarear las filas de la caballería y de los guerrilleros.
 Corte.

Escena 38.—Exteriores. Terraza estancia. Día.

Con el estruendo lejano de la batalla —fusilería, explosiones— Bradomín se pone en pie de un salto. Se queda allí quieto, parado, bajo el calor. La Niña Chole junto a él, mirándole, sujeta a su brazo. Se oye el ruido de la batalla, débilmente unas veces. Con fuerza otras. Empieza a subir de la calle una agitación confusa. Bradomín y la Niña Chole se miran. Luego él se acerca al borde de la terraza y asomándose mira.

Corren hombres, mujeres y niños, gente a caballo, en medio de una gran confusión de voces y polvo.

Bradomín y la Niña Chole se miran profundamente a los ojos.
 Corte.

Escena 39.—Exterior. Aledaños pueblo. Día.

Corre un caballo, enloquecido, arrastrando a un jinete.

Explotan bombas, salta tierra, vuela metralla. Los guerrilleros se repliegan a la segunda línea de sus muertos. Se arrastran heridos, caen hombres.

Los guerrilleros aprestan los fusiles. Hacen puntería. Disparan. Viene corriendo la caballería, entre el fuego y el humo, los gritos y el polvo. Caen guerrilleros. La muerte va ganando.

Corte.

Escena 40.—Exterior plaza pueblo. Día.

Bajo el ruido de la batalla, cada vez más cerca, la gente del pueblo llega a la plaza. Unos, escuchan angustiados el tronante y próximo rumor de los cañonazos y la fusilería. Están quietos, como venteando el aire caliente, como si quisieran oír las voces amigas que ahora pelean. Otros, van invadiendo la pequeña plaza, movidos por el miedo o la esperanza. Bradomín y la Niña Chole llegan a la plaza y miran esa vida que ahora late tumultuosamente a su alrededor. El ruido de la batalla arrecia. Ahora, por el extremo opuesto de la plaza, envueltos en una gran polvareda, a todo galopar de sus sudorosos caballos, surgen dos jinetes. Llegan hasta el centro de la plaza y allí se detienen. Son maltrechos guerrilleros, cubiertos de polvo y sangre. El jefe de los guerrilleros se alza en los estribos y grita:

JEFE GUERRILLEROS: ¡La suerte del combate se está volviendo en contra nuestra! ¡Bermúdez ha recibido refuerzos y el general Gurmán pide voluntarios!

La gente escucha en silencio. Mezclados con ellos Bradomín y la Niña Chole escuchan angustiados y se miran.

JEFE GUERRILLEROS: ¡Todo el que pueda pelear debe salir a las líneas ahora mismo! ¡El que no tenga armas esperará a tomar las de los que caen! ¡Todo sacrificio es poco para defender nuestra causa...!

Y así diciendo se vuelve por donde se ha venido. Le acompañan muchos hombres armados. Corren mujeres, dando gritos. Se esfuman los temerosos. Van llegando más heridos. Uno de ellos trae por la brida un caballo; sobre el arzón, atravesado, un hombre muerto. Algunas mujeres llegan y tomándolo lo dejan cuidadosamente en el suelo. Luego quedan agrupadas alrededor del cadáver. El guerrillero muerto está en el suelo. La Niña Chole se abre paso, se acerca y se arrodilla junto al cadáver. Es Casares. Arrecia el sonido de la batalla. Bradomín se acerca al caballo de Casares, lo acaricia levemente y monta en él. Espera.

Llega hasta él la Niña Chole. Se miran con ternura. La Niña Chole le entrega un fusil. Salen hombres de refresco a la lucha. Bradomín sonríe a la Niña Chole.

BRADOMÍN: ¡Siempre se puede empezar a vivir!

Bradomín se inclina sobre la Niña Chole y se besan; luego se separan.

NIÑA CHOLE: ¡Te esperaré...!

Bradomín espolea el caballo y se mezcla con los hombres que marchan al combate. La Niña Chole queda allí, quieta, más hermosa que nunca. Las mujeres también esperan como ella. Sigue la batalla.

MAGISTER, S.A.

PELICULAS SONORAS 16 m/m.

Castelló, 38 2.º - Teléfono 266123

— MADRID —

Primera Distribuidora en España de 16 mm. con más de 200 títulos, financiada por las Cajas de Ahorros Benéficas a través de:

Cinematográfica

GESA, S. A.

766

Guión no PUBLICADO

" N U N C A P A S A N A D A "

Argumento y Guión: J. A. BARDEN

Diálogos: J. A. BARDEN y
ALFONSO SASTRE

4.- PLAZA MEDINA. EXT. NOCHE.

Había empezado a lloviznar cuando arrancó el autocar, con todas las luces encendidas, sus hermosos metales, sus grandes letras anunciando al mundo la Gran Compañía Internacional de Revista. A la altura del Bar Nuevo, algo así como el cuartel general de los camioneros que hacen la ruta del Norte, se forma un pequeño atasco. El autocar reclama ensordecedoramente paso mientras un camión de pescado intenta maniobrar para alinearse junto a otros colegas suyos. El chofer del autocar, con medio cuerpo fuera de la cabina, increpa al conductor del camión de pescado:

CHOFER.-- ¡Venga, ya está bien! Que necesitas media hora.

El del pescado sigue su maniobra, sin inmutarse. El chofer del autocar le pega fuerte al claxon. Los camioneros que andan por allí ocupados en cualquier cosa y otros que salen del bar se fijan y empiezan las bromas.

CAMIONERO 1.-- Ahí va, mira que cargamento.

CAMIONERO 2.-- Qué barbaridad.

Gestos expresivos. Ojos brillantes. Miradas significativas. Las chicas, tras los cristales, entran paulatinamente en la broma. Gestos de ellas, pícaros. Sintiéndose seguras en su barrera, corresponden, hasta exageradamente al diálogo festivo y precoz de los hombres. El autocar parte al fin y los camioneros gritan y berrean, vocean piropos terribles y hasta los más gamberros imitan en corro, un paso de baile.

Doña Gertrudis y doña Raimunda se escandalizan. Acompañan, rodeándola y protegiéndola, a Julia, a doña Julia, la mujer de don Enrique.

DOÑA RAIMUNDA.-- ¿Han visto ustedes? Qué barbaridad. Se está perdiendo todo. A este paso no sé a dónde

vamos a parar.

DOÑA GERTRUDIS.-- Grosería, y de la peor. Es lo que va quedando. ¡Qué hombres!

DOÑA RAIMUNDA.-- Y qué mujeres. No se las deje usted.

DOÑA GERTRUDIS.-- Perdidas, de la revista. Bueno, a Julia qué le vamos a decir. Ya se enterará por Enrique.

Julia la mira interrogante. Doña Gertrudis se explica, como disculpándose:

DOÑA GERTRUDIS.-- Yo me he enterado por casualidad. Una de esas... mujeres se ha puesto enferma y la han dejado aquí, figúrate qué cosa. Creo que tu marido le va a hacer la intervención quirúrgica. Al menos eso me ha dicho doña Petra cuando me la he encontrado al venir a la novena.

Julia no sabe como interpretar el tono con que doña Raimunda le ha comunicado la noticia. Calla. Tiene unos ojos grandes y dulces, un poco tristes, un poco cansados. Junto a su marido debe resaltar esa su delicadeza un poquito pasada ya, su fragilidad suave y melancólica. Bajo la fina llovizna que cae, caminan las tres juntas, Julia en silencio y maravillándose como siempre de que ya esas dos mujeres estén enteradas de un suceso -la francesa, la clínica, apendicitis, su marido, operación- que casi no ha terminado de ocurrir. Han llegado a la altura de una librería.

Julia se despide.

JULIA.-- Tengo que perdonarme. Tengo unos encargos de Enriqueto...

DOÑA RAIMUNDA.-- Bueno, hijita, pues hasta mañana. Y a ver

qué te cuenta Enrique de esa enferma tan...
tan especial.

DOÑA GERTRUDIS.— Hasta mañana. Te esperamos en la mesa. No
faltes.

JULIA.— Hasta mañana.

Se separa de ellas. Tiene que comprar algo en la librería de don Marcelino. Enriquito, su chico mayor, trece años, le había encargado comprar cuartillas.

5.- LIBRERIA. INT. NOCHE.

Ese 8.

Julia entra en la librería. Le gusta esa madera suave y gastada del mostrador, la tibieza después del frío de la calle. Don Marcelino la recibe cordialmente.

DON MARCELINO.- Pase, pase, Doña Julia. ¿Qué deseaba?

JULIA.- Cincuenta cuartillas para escribir a tinta.
Son para Enriquito.

DON MARCELINO.- Ah, para Enriquito... Ya sé que está haciendo muchos progresos en francés.

Julia sonríe levemente como asintiendo sin contestar. Don Marcelino comienza a contar cuartillas de un mazo que le ha acercado su hermana Eulalia, una mujer de aspecto sonriente, muy recatadamente vestida. Sentado en un ángulo, como haciendo tertulia con los librereros, hay un sacerdote de rostro bondadoso y un caballero enlutado. Mientras cuenta, don Marcelino hace un comentario que quiere ser ligero.

DON MARCELINO.- Precisamente estaba hablando de ustedes con mi hermana y con el señor canónigo.

El cura sonríe benigno, como asintiendo, en su rincón. Julia parece decir con extrañeza: "¿De nosotros?".

DON MARCELINO.- De don Enrique, mejor dicho, y de lo que es la Medicina... Tanta responsabilidad...
Dicen que es un caso muy grave el de esa...
señorita francesa. ¿No sabe usted nada?

JULIA.- No, no señor.

Julia abre un poco los ojos y piensa que no se acostumbrará nunca. Es como si se preguntase a sí misma "¿Ya?" Ella aún no sabe nada, aún no ha vis-

to a Enrique. Le preocupa que sea grave por la responsabilidad de su marido. Ahora ella, tiene cierta prisa. Se acerca la hora de la clase particular de francés -¡Francés! ¡Qué casualidad!- de Enriqueto y las cuartillas... Todavía don Marcelino no ha terminado de contarlas. No deben distraerle. Si se equivoca hay que empezar otra vez. Se equivoca, casi. La puerta se ha abierto y ha entrado Juan. Juan es el profesor de francés del Instituto. Es joven, delgado, pálido. Viste de negro y tiene un aire ausente casi siempre. Sí, es casi la hora de la clase y también es la hora en la que él, siempre, compra el periódico de la capital de provincia.

JUAN.- Buenas tardes.

Corresponden a su saludo rutinariamente. Sólo el saludo de Eulalia es claro, inteligible. Se ha adelantado a atenderlo.

EULALIA.- Buenas tardes, don Juan. Su periódico.

Le tiende un ejemplar de "El eco español", el periódico de la capital de la provincia. Juan no lo paga porque, indudablemente, está abonado en la librería. Saluda de un modo especial, con una inclinación cortés, a Julia.

JUAN.- ¿Y Enriqueto?

JULIA.- En casa...

JUAN.- Ya voy yo para allá. Vengo del Instituto.

Eulalia, del otro lado del mostrador, hace un comentario diversido.

EULALIA.- Ahora, a lo mejor se ponen de moda las clases de francés.

Juan no parece haber comprendido. Don Marcelino consulta al sacerdote con la mirada y, como éste ríe, ríe él también. Ríe también el caballero enlutado, mientras don Marcelino explica condescendiente, entregando las cuartillas a Julia. Esta da un billete de 5 ptas. a Eulalia, que le devuelve algo.

DON MARCELINO.- Cosas de mi hermana... Lo dice por lo de la

francesa.

JUAN.-

Ah, sí... algo he oído... Una artista de teatro, me han dicho... Bien, creo... me parece que es la hora de la clase, doña Julia. Si va usted para casa, con mucho gusto... como está lloviendo...

Muestra su paraguas y le da vergüenza ruborizarse un poco.

Julia.-

Se lo agradezco mucho...

DON MARCELINO.- Buenas tardes, señora. Saludos a don Enrique.

JULIA.-

Buenas tardes...

Salen Julia y Juan juntos. Vuelve el silencio a la librería. Y Eulalia, sin saber por qué, viendo quizá la plaza bajo la lluvia, a doña Julia y al profesor de francés, suspira resignadamente junto al historiado visillo del escaparate.

6.- PLAZA MEDINA. EXT. NOCHE.

Es. 9

Doña Julia y Juan, caminan en silencio. El la protege concienzudamente de la finá lluvia, la señala los charcos menos visibles y se siente al mismo tiempo terriblemente violento y feliz. El borde de su paraguas gottea una agua maligna que se le cuela por el cogote. Pero Juan no dice nada. Y por momentos siente que tiene que decir algo. Que tiene que romper el silencio antes de llegar a una señal que él mismo marca y que a cada instante varia y aleja. Al final es ella la que habla, para preguntar con moderado interés:

JULIA.- ¿Cómo se porta Enriquito? ¿Cree que trabaja lo necesario?

JUAN.- Se porta bien y... es inteligente. Sí...

JULIA.- Yo nunca le veo estudiar. A veces me preocupa..

JUAN.- Hay niños que no necesitan estudiar mucho.

JULIA.- Claro... pero...

El tema se ha agotado y vuelve el silencio y otra vez la absoluta necesidad de romperlo y otra vez ella que habla.

JULIA.- Qué tiempo, ¿verdad? Parece como si no hubiera llovido nunca.

Juan asiente. Comenta:

JUAN.- Con este tiempo se le quita a uno el humor.

Juan indica a Julia un charco y ella lo esquiva apoyándose ligeramente en él.

JULIA.- Es triste. Recuerdo que el invierno que yo llegué a Medina no dejó de llover. Pensaba que no podría acostumbrarme. Pero...

Se encoge levemente de hombros. Juan lo ha advertido.

JUAN.-- En cambio, yo llegué en primavera, y la primavera es muy hermosa en Medina, no se puede negar.

JULIA.-- La primavera es otra cosa.

Juan parece animarse a hablar un poco más.

JUAN.-- El otoño en cambio... El primer otoño; entonces fué cuando yo también me dije: ¡no, no me gusta esto! Y no porque no estuviera acostumbrado a un tiempo así, figurese, en Vitoria... ¡Tanto tiempo allí con mis tías que son las de la Pensión Comercial!; bastante conocida... un sitio de viajeros... gente de paso... Se lo había contado ya, ¿verdad? Creo que alguna vez. Pues, como le digo, inviernos enteros de lluvia y lluvia... y sin parar un mes y otro.

Ella va replicando apenas -"Sí", "no", "¿de verdad?"- hasta que, irremediablemente, vuelve el silencio. Pasa algún conocido. Les saluda.

-Buenas tardes.

ELLOS.-- Buenas tardes.

El conocido se ha vuelto para mirarles y Juan se ha vuelto para ver si les miraba. Las miradas de los dos se han encontrado con disgusto por un momento.

JUAN.-- Lo que peor aguanto de Medina, no crea que es el tiempo. Es...

Se decide a decirlo.

JUAN.--

Bueno, es la gente... alguna gente. Salvo muy pocas personas...

Julia entiende que es por ella. No vuelve la cabeza por miedo a encontrar la mirada de Juan.

JUAN.--

... Todo son chismes y... las habladurías. Ahora no se puede figurar el revuelo que ya hay con eso de la chica francesa. Revuelo y... expectación... y bromas... como si hubiera ocurrido algo sensacional. Es una pena.

JULIA.--

Todavía no he visto a Enrique... No sé de qué se trata.

JUAN.--

De nada, ya verá. Una chica cualquiera. Pero para esta gente... Cuidado...

Es otro charco. Siguen bajo la lluvia. Y, ahora, Julia está pensando lo curioso que esto de que así, de repente, todo esté girando alrededor de algo desconocido, de esa persona, de la francesa.

7.- CASA ENRIQUE. INT. NOCHE.

81-10.

Don Enrique fuma en silencio, medio sentado en la cama. Y piensa. Ahora es el silencio en la casa. Los chicos duermen. Todo está apagado menos el cuarto de baño, donde Julia termina de arreglarse, y esa lámpara horrible -regalo de boda de la tía Carolina- que luce en la mesilla de noche. Fuera, crepitan los camiones pesados de las grandes rutas y larga, ululante llega muy distinta la llamada del exprés pidiendo paso. Enrique tiene que hacer un esfuerzo para salir de sus pensamientos y darse cuenta de que Julia le está hablando.

JULIA.-- ¿Estás cansado?

Como Enrique no responde, Julia repite su pregunta, su inocua pregunta doméstica.

JULIA.-- Te preguntaba si estás cansado.

ENRIQUE.-- Un poco.

Y mientras escucha la contestación de Enrique, se contempla en el espejo y piensa, como todas las noches que se está haciendo minuto a minuto más vieja, que su desaprovechada juventud está desapareciendo lenta, terriblemente. Julia cuida sus manos, esas manos largas, finas, delicadas, aristocráticas, que son su orgullo y su bandera, y mientras las acaricia dulcemente con una crema cara, que compra a escondidas de su marido, ese diálogo doméstico con Enrique -aburrido, arrastrado, lleno de pequeñas cosas cotidianas y vacías-, está llegando inexorablemente a "eso" que los dos quieren y no quieren tratar. La francesa. Ha sido ahora Enrique el que ha preguntado con escaso interés:

ENRIQUE.-- ¿Y tú?

JULIA.-- Bien. He ido a la novena. Ya sabes que no he podido negarme a preñidir la mesa peti-

toria... No me hace mucha gracia; pero...

Julia mira a su marido. El no la mira, distraído con algo de interés que parece encontrar en "El eco español", y que quiere leer antes de tirar el periódico sobre la mesilla. Julia dice aún con aire de pregunta:

JULIA.-- Entonces mucho trabajo...

ENRIQUE.-- No tanto. Lo normal.

Un silencio, durante el que Julia compone una actitud indiferente para preguntar.

JULIA.-- ¿Es grave lo de esa muchacha? Todo el mundo habla de ella.

Enrique parece sorprendido de que alguien pueda considerar eso una noticia.

ENRIQUE.-- ¿Lo de quién?

JULIA.-- Lo de la francesa.

ENRIQUE.-- Ya... Nada grave, creo... pero no ha sido posible intentarlo hoy.

JULIA.-- ¿Intentar qué?

Enrique responde como si la pregunta fuera idiota.

ENRIQUE.-- La operación, claro.

La voz de Julia es dulce; no se altera.

JULIA.-- No, no sabía... ¿Cómo iba a saberlo? Tú...

Parece que va a decir. "Tú no me cuentas nada", pero no continúa. Parece que, entonces, Enrique toma conciencia de que hay algo de cruel y excesivo en su mutismo. Dice:

ENRIQUE.--

La gente... A quién le importará... Si te fuera a contar todo lo de la clínica...

Sigue sin mirarla, Julia, en la habitación, ha comenzado a desvestirse. El continúa:

ENRIQUE.--

Nada, una pobre chica de una compañía frívola... bueno, al menos, así se llamaba antes. He tenido que prohibir que siga viaje... El muy bruto del gerente quería que siguiera. Se les hubiera muerto antes de llegar a Santander.

Julia se ha acostado ya en el gran lecho matrimonial, bien arrebujaada, de espalda a Enrique, y ha apagado la luz. Todavía Enrique no termina de contar prolijamente el suceso.

ENRIQUE.--

Pobre gente, siempre de un lado para otro... de pensión en pensión, y sin nadie que les eche una mano. No es que a mi me hagan gracia los artistas, pero...

Calla; en realidad no sabe qué decir. Ella ha aguardado a que llegue el silencio para hacer la pregunta clave:

JULIA.--

¿Y cómo es?

Enrique apaga su pitillo, suspira, apaga la lámpara de la tía Carolina. Contesta:

ENRIQUE.--

No sé, no me he fijado mucho... Es joven, desde luego... Tiene... los ojos claros... Agraciada de cara y... no sé.

Ha terminado casi bruscamente, como si le pareciera estúpido hablar de eso. El silencio. En él llegan las buenas noches de Julia, que suenan

como una fatigada renuncia a hablar de todo, de cualquier cosa.

JULIA.-

Buenas noches...

El silencio otra vez. Fuera un camión que llega. Un motor cesa de latir. Voces de hombres. Unas risas. Las campanas. El silencio otra vez. Un tren que sale. Y Enrique en la oscuridad, pensando, seguramente recordando minuciosamente cómo es la francesa.

8.- CLINICA. INT. NOCHE.

Es M

Jacqueline duerme, o parece dormir. Hay ahora en ella una belleza de una calidad especial. Está muy hermosa, extendida sobre la cama de operaciones. Enrique la mira seriamente, mientras una monja-enfermera termina de anudarle la bata. Tras él, el auxiliar se afana con el instrumental y la otra monja-enfermera, ayuda al anestesista a preparar sus cosas. Jacqueline abre los ojos. Sonríe temerosamente. Realmente está asustada. Es como una niña pequeña ahora. Enrique la tranquiliza.

ENRIQUE.- Sin miedo... No tenga miedo, señorita.

Pero el gesto de Jacqueline no es muy tranquilizador. Sus ojos están muy abiertos, como espantados. Ante esta actitud, Enrique hace algo poco habitual en él, hasta el punto de que el personal del quirófano guarda una prudente reserva. Enrique hace gestos, visages como para divertirla, como para -al mismo tiempo- expresarse.

ENRIQUE.- Mais non... no hay que avoir peur. Peur? No! Fuera el peur! Allez, allez! Fuera! ¿Entendido?

Ella sonríe, se divierte. Sí, entiende. Pero hace un mohín de disgusto. Enrique lo advierte y pregunta con resolución:

ENRIQUE.- Pourquoi?

JACQUELINE.- Allons, voyez... vous allez me blesser le ventre... Pour mon métier, vous comprenez, monsieur le docteur?

Ah sí -comprende Enrique; Jacqueline ha sido muy expresiva-; se trata de la cicatriz. El hace un gesto y señala con el índice y el pulgar:

ENRIQUE.- Très petite!

781

GUIÓN NO PUBLICADO
(Manuscrito original)

"VARIÉTÉS"

Un film de J.A. BARDEM

1.- ESCENARIO TEATRO N° 1. - INT. - NOCHE

Con todo su esplendor la Gran Compañía de Varietés se despidió del público, ahora que el espectáculo termina, con una pimpante ~~quadrada~~ canción cuya letra dice, más o menos, que:

CON LA COMPAÑIA VARIETES A CORO

VARIETES empezó...

VARIETES terminó...

VARIETES, VARIETES

se despidió de Vd

Y espere siempre volóvelos a ver!

Ahora en medio del estruendo y la sonrisa, mientras todos los participantes se acercan y se alejan rítmicamente de la batería y la "super-estrella" tira beso y flores al público o reclama aplausos para el maestro que dirige la orquesta y brilla ~~esplendorosamente~~ el telón de fondo, hace ~~aparece~~ ^{aparece} a base de guitarra, navaja y clavel, justo en el momento cumbre de esta apoteosis, TODO, de repente, SE PARA. EL FOTOGRAMA SE CONGELA Y súbitamente surge el silencio y en él, después de un tiempo aparece la voz de una mujer. ~~parece~~ Un tono íntimo, un leve acento de quiosa o sarcasmo.

VOZ de MUJER

¡Gran Compañía de Varietés!

Un nuevo superespectáculo de
Antonio Sala con la superestrella
de la canción... CARMEN SOLER!!

Conducido por ^{la} ~~voz~~ ^{voz} de MUJER irán apareciendo sobre la pantalla diferentes sectores de ese fotograma estático donde está toda la compañía de Varietés. O también nuevos fotogramas estáticos del curso humano que la VOZ de MUJER va señalando

VOZ de MUJER

CARMEN SOLER... A quien digo
que el mayor talento para
~~ser~~ todo consiste en saber
retirarse a tiempo... CARMEN
SOLER superestrella de la
canción ignora eso... Ella
está y seguirá en la brecha... Sí,
¿pero hasta cuándo?

Seis hormonas vitelíneas más
~~siempre~~ cuyo talento sólo
es comparable a su virtud.

En efecto, seis reactivas absolutamente aburridas de todo lo que las rodea.
Sólo en alguna se puede percibir una sonrisa y un guiño hacia la platea.

ANTONIO VARGAS y su cuadro
flamenco. ¡La esencia de la
España actual!

Un cantante, un tocador, tres hombres ~~sigas~~ andaluces y Antonio Vargas con
un vestuario de fantasía ~~a~~ tan excesiva como el maquillaje de sus ojos

Un NEGRO alto y flaco, con una enorme sonrisa, vestido de frac

Profesor KRASNA y su bella
ayudante.... La India misteriosa
y todos en... ~~Ellos~~
~~que el profesor es de América y~~
~~interesados~~

~~El profesor KRASNA~~

El profesor KRASNA - que es de Valladolid - es un hombre enjuto, de grandes ojos
negros que parece que le hacen chiribitas. Eso más que flujos orientales es un cerebro
enorme que tiene el sorprender al ~~hacer~~ cómplice intercambio de miradas entre
su descomulgante ~~ayudante~~ y el asistente

FARRAGUT el mago de la
prestidigitación... siempre
sacando al as de corazones
en el momento justo...

Las gemelas HERMANAS SISTER
formidables equilibristas....
imposibles de confundir, ya
por sus idénticas...

y verdaderamente, lo son: iguales como dos gotas de agua.

JIMMY FERNANDEZ... el más simpático
de los presentadores... el más preciso
de los crónicas... ~~el más~~ lo que se llama
un... caricato...

Es posible que ese sea también un calificativo, aunque ~~para~~ ^{por} el aspecto de
JIMMY FERNANDEZ a uno se le ocurre otro diferente.

MANOLO & MARGA... ~~Valladolid~~
Manolo, beviloco... MARGA, la
música más graciosa y cual
de y buena del mundo... Mi
mejor amiga...

^{observando}
MANOLO ~~observando~~ con afecto hacia las personas que nosotros aún no vemos y que
está junto a él, bajo una mirada y superior mirada de MARGA

y yo... SARA... SARA MARQUÉS... mi
nombre de batalla... De verdad me
llamo Ruiz... Yo, desde hace tiempo
y todavía soy la segunda... No
la "estrella", sino la otra... Yo canto...
pero aún no soy tan famosa como
Carrie Sola, por ejemplo... Canto, o sea
que bien... Y espero... Sí. Espero y
trabajo cantando para ustedes en la
Gran COMPAGNIA de VARIETÉS.

Y como si eso fuera una palabra mágica, nuevamente TODO SE ANIMA, VUELVE LA MUSICA Y TODO ESTA OTRA VEZ EN MOVIMIENTO.

COMPANIA de VARIETES ACORO

VARIETES empess
VARIETES terminó
VARIETES, VARIETES
se despiden de v'd
y esperan siempre volverles a ver!

Y ahora, en medio de los aplausos cae definitivamente el telón. Dentro del escenario la caída del telón ~~borra~~ borra todas las sonrisas, ~~fantasmas a los "artistas"~~ y devuelve a todos los "artistas" a sus verdaderas dimensiones humanas. Simultáneamente se produce una gran algarabía y un aparente caos. Los tramoyistas empiezan a quitar el decorado, los encargados del estrero ~~van~~ se llevan trastos, la ~~SATRA~~ despluma a los cristos, la "vedette" es atendida por un ~~doncella~~ doncella, el EMPRESARIO y unos ADMIRADORES locales ~~que~~ que la obsequian con flores. El profesor KRASNA tiene un altercado con un ~~este~~ bello AYUDANTE y FARRAGUT. Las HERMANAS SISTER ~~elaboran~~ terminan de recoger su aparato. Suben los miembros de la orquesta. El MAESTRO se dirige hacia la "afreña" y el JOVEN PIANISTA hacia ANA, que camina ~~despues~~ apresurada empujándose a quitar cosas. El JOVEN PIANISTA toma sus manos entre las suyas un instante y le dice algo a lo que ANA asiente. El REPRESENTANTE ~~TE~~ acaba dando instrucciones.

VOZ DE ANA

VARIETES... Sí, ahora después de la función de la noche, hay que comer, hacer los bailes, ir a la estación....

Nº1.

ESTACION DE FERROCARRIL EXT. - NOCHE

VOZ DE ANA

...Y esperar a coger el Tren a las dos y media de la madrugada....

La GRAN COMPANIA DE VARIETES, despendizada por el auden en esta fría madrugada. Algunos "artistas" aún conservan el maquillaje. Hace extraño verlos allí atidos de frío, muertos de sueño o simplemente dormidos.

...Llegaremos a las cinco y pico. Se debuta a la seis y media... Habrá que sacar los bailes, planchar la ropa. Pasado mañana los volveremos a comer y cogaremos otro tren...

En la última, ya se oye bien el humeante tren que espera y que ahora

785 (9)

espanta y envuelto en nubes de vapor entra en la estación. Se detiene. Baján
artistas, viajeros catalanes y soldados de permiso con grandes maletas de madres. Los
artistas se anemolinan y van subiendo. El tren pito. Hay alguien que no llegará
que aparece al final corriendo. En toda esta acción, ANA está siempre acompañada
la por ese joven vestido de smoking, el PIANISTA. Parecen muy amigos; mejor,
algo más que amigos. Cualquiera puede notar que el PIANISTA está enamorado
de ella.
El tren ananca silbando y tapidante.

VOZ de ANA

Porque hay que ir a Valencia, dos días... Ya
Logroño, tres... Ya Badajoz y a Lugo... ~~Quince días~~
~~Quince días~~ en Zaragoza... Un mes en
Valencia... ~~En~~ En Barcelona... Cuatro
en Madrid...

¡Estos viajes! No se puede perder un mi-
nuto de trabajo. No se puede perder el
peld de un día... Cuando se viaja
no se cobra.

LLANURA. - EXT. - NOCHE/AMANECEER

Un tren iluminado empujando un penacho de humo blanco, atravesando
la llanura aún en sombras. Su prolongado silbido termina con el
silencio nocturno. Está empezando o amanecer por la raya del hori-
zonte.

PAISAJE DESDE VENTANILLA TREN. - EXT/INT. - NOCHE/AMANECEER

Poco a poco, mientras el tren corre, pita y traquetea se va encendiendo el
horizonte. Sobre el cristal de la ventanilla, se refleja el rostro de ANA, que
contempla ~~el paisaje~~ el paisaje un momento el paisaje. Luego, se
vuelve.

VAGON ~~del~~ TREN 1º. - INT. - NOCHE

ANA se vuelve y su mirada resbala, casi amorosamente, sobre sus compañeros
la mayoría dormidos. Algunos miran fijamente el techo, otros al cruzar su
mirada con la de ANA la miran o quitan.

VOZ DE ANA

~~Los~~ Los "artistas" sueñan... Dentro de
pocas horas se levantará el telón de
nuestro y habrá que estar delante
de ese juez invisible que se llama
público... Otros sueñan con los
aplausos que no han tenido o que
van a tener... y todos, todos, esperan...
¿El qué? ¿El triunfo? ¿La gloria? ¿El
dinero?... ¿O sólo el aplauso?

La mirada de ANA, termina en el Joven PIANISTA que bromea. Luego se
ANA se vuelve y apoya la frente en ~~la~~ el cristal de la ventanilla.

- PAISAJE DESDE VENTANILLA DE TREN. - EXT./INT. - ~~DIY~~ AMANECER

Las sombras de la noche van desapareciendo lenta, muy lentamente
mientras amanece en la raya roja del horizonte. El rostro de ANA
reflejado en el cristal, ensimismado.

VOZ DE ANA

¿Y yo?... Yo también espero...
Algún día tendré una oportunidad
y sabrán quien soy... La mejor..
Yo espero... Yo espero....

Y ahora mientras ~~el~~ un sol rojo asciende lentamente en el horizonte
se van inscribiendo sobre ese paisaje que huye a través del cristal y
sobre el rostro ~~en~~ absorto de ANA lo

TITULOS DE CREDITO

Al final el sol ya ha salido y su luz cegadora deslumbra la
pantalla y entonces,

- ESCENARIO TEATRO N.º. - INT. - NOCHE

Igualmente deslumbrante la GRAN COMPAÑIA DE VARIETES se despiden
del público entre atronadoras ovaciones.

COMPANIA DE VARIETES A CORO

VARIETES siempre
VARIETES termino
VARIETES VARIETES
se despiden de Ud.
y espero siempre volverlos a ver!

Y cuando el telón cae definitivamente, lo sorriente, la dulce, la simpática "super-
estrella" CARMEN SOLER, se transforma en una mujer enfurecida.

CARMEN

¡No, no, no....! ¡Así no se puede trabajar!
¡Esto es una catástrofe! ... ¡Antonio! ¡Antonio!

Llama a voz en grito a su amigo y empresario ANTONIO SALAS que acude solícito
y preocupado, saliendo de entre cajas

ANTONIO

¡Carmen! ¿Qué ocurre? ¿Qué ha pasado?

Carmen se vuelve furiosa rabiosa hacia él.

CARMEN

¿Cómo que qué ha pasado? ¿No tienes
oído en la casa? ¡Eh?

El promotor supiera a guita el decorado, pero con compañeros le hace
 que no se atreva a ~~verlo~~ tocar un clavo hasta que no pase
 el momento. ~~Miguel~~
 CARMEN incruce o toda la compañía.

CARMEN
 ¿Pero cómo se puede hacer ^{una función} así?

se dirige a los vicetips

CARMEN
 Y ustedes, ¿qué se creen?... ¡Esto no es un club!
 Hay que merearse... ¡Y bien!

Tararea el motivo musical del final y da unos pasos

CARMEN
 ¡Tarara, tarara...! ¡Entendido?...!

Luego grita como una energúmena

CARMEN
~~¡Maldito!~~ ¡Maldito...!

Aparece botando y tambaleando el MAESTRO, seguido del JOVEN PIANISTA.

CARMEN
 ¿Dónde demonios se mete?... ¿Quién ha dirigido esa
 banda de vacatipas?

El JOVEN PIANISTA ~~se~~ se libera y da un paso al frente.

JOVEN PIANISTA
 ¿He sido yo?

CARMEN
 ¿Y Ud. quién es?

JOVEN PIANISTA
 Miguel Solís, el nuevo pianista...

MAESTRO
 Es mi segundo... Ya te lo presenté anoche
 en la fiesta...

MIGUEL
 Me incorporé ayer... He debutado hoy con
 ustedes...

CARMEN
 Pues como viva antes a durar un respiro... ¿Quién
 lo recomendó?

ANA se acerca entre los compañeros.

ANA
 Fue yo...

ANA y MIGUEL se apoyan mutuamente mirándose. También CARMEN los mira y
 los relaciona en su recuerdo.

CARMEN

haces que funcione... ~~¡¡¡¡¡~~

788

¡¡¡¡¡, vocifera de nuevo

CARMEN

¡Valdés!... ¡Representante!...

El REPRESENTANTE ^(VALDÉS) aparece detrás de ella.

~~¡¡¡¡¡~~ VALDÉS

Si, don Carmen

CARMEN

¡Malditos jueces ensayo a las tres, ¿entendido?

VALDÉS

Si, don Carmen

Hay un murmullo de desagrado entre toda la compañía y gajos de consternación entre los artistas. CARMEN ruboriza la voz.

CARMEN

Ensayo de la orquesta, ... de los vicelejos...
de todo el mundo..

En un aparte intercurado, MARGA la muñeca le pregunta al ventrílocuo MANOLO.

MARGA

¿Nosotros también?

MANOLO

¡Eh!...

Pero CARMEN lo ha oído.

CARMEN

¡He dicho todo el mundo!

MARGA

¡Uy, me exageras! ¿Verdad?

CARMEN se acerca con el ventrílocuo

CARMEN

No se haga ahora el gracioso, Manolo... Eso
con el público... A ver si consigue escucharme
un poco alguna vez...

~~¡¡¡¡¡~~ MARGA

¡Ah! ¿Pero eso es lo que le toca hacerle a Ud?

CARMEN lo fulmina con la mirada

CARMEN

¡Manolo!

Luego iniciados el nutis, ordena tronsante

CARMEN

Quiero toda la compañía aquí para ensayar
conmigo el Saludo final. ¿Esto' claro?

Y así diciéndolo abandona al escenario como una reina furiosa camino
del exilio, rodeada por un cortejo de aduladores (maido-amigo, amigo-
compañero, maldito, representante, doncella, sacabullas...)

789 (8)

El instante después todo se pone en movimiento, aparentemente caótico aunque profundo...
ordenado en embargo. Los personajes empiezan a entrar al decorado y los
"actores" se dispersan hacia los camerinos. MARCO llevando a MARGA se aleja
haciendo algo que hace reír a todos.

MARGA

Variats' empezó...
Variats' terminó...
Bona Carmen se cabrió
y e todos juntos nos jo... po, pe, po, pin!

MIGUEL se une a ANA y juntos caminan hacia el camerino de ella.

ANA

Bienvenido a casa Miguel... Como verás
todavía igual...

MIGUEL

Tú no... Estás más guapa... ~~Estás guapa~~
Siento que te haya echado encima...

ANA

¡No te preocupes! Ya sabes como es CARMEN.
Le gustan las cosas bien hechas...

MIGUEL

¿Puedo ayudarte?... ~~¿Puedo ayudarte?~~
Podemos tomar algo... y luego te acompaño
a tu hotel... ¿quieres?

Se han detenido. MIGUEL toma entre sus manos las de ANA

ANA

¡Buenos!... Tengo que cambiarme y
antes tengo que arreglar a Marga...

MIGUEL

¡No importa...!

Hay un pequeño silencio.

MIGUEL

Te he echado mucho de menos

ANA

y yo a ti...

Desde el pasillo alto de los camerinos, MARGA interrumpe la calma dulce entre ellos.
Cantorea una canción de moda.

MARGA

¡Ay la Marqués, la Marqués...
maravilla de mujer...!

MIGUEL y ANA miran viéndose hacia MARGA, que sigue.

MARGA

¿Pero no tienes?

ANA, algo empujando, está peinando (o combando el peinado) de MARGA. MANOLO
vuelvo por me camuflando combando un poco por ropa de calle, quitándose el
maquillaje, lavándose. MARGA suspira profundamente y se hace que ANA vea
y la pega cariñosamente en el pelo.

MARGA

Peinabas en Miguel, ¿no?

ANA

No

MARGA

¿No?

ANA sonríe y continúa en trabajo zarandeando un poco a MARGA.

MARGA

¿Te gusta Miguel Solís?

ANA

No es mal chico

MARGA

¡Que remedio! No es muy guapo, no es muy
listo, no es muy maduro... ¿qué otra cosa
puede ser? Pero ¿te gusta?

~~Estas~~

ANA

¿Como qué?

MARGA

Ah, sí, no te hagas la idiota...

ANA

Bueno, pues sí... me gusta.

Se acerca MANOLO y se encara con ella. Hay siempre una gran dulzura en
la mirada de MANOLO

MANOLO

Pues no te equivocas... A él eso del teatro
ni fué ni fa', ¿no es así?... Luego, es
hijo único de una familia de mestizaje,
de comunión diaria, ¿verdad?... ~~¿Dónde?~~
no es un genio del piano... Y encima, papá...

Continúa MARGA canturreando

MARGA

... tengo unos delicos en Extremadura...
con una carona enorme y blancuzca...

ANA no tiene más remedio que reírse. Luego, ya serio, pregunta

ANA

¿Total?

Si es inteligente ~~te vas a ir~~ no alejarse de
tí y del teatro... Total: suprimiento... Si no
es inteligente, guerra que tú te vayas del
teatro... Total: suprimiento.

MARGA

En resumen. No te conviene.

ANA

Está buen abuelita... Yo solo he dicho
que me gusta y fíjate cómo te has puesto.
... No he dicho que le gueto.

MARGA

¿No?

ANA

Cuando empecé ~~el teatro~~ el teatro,
en las varietés, empecé el también... Tra-
bajamos juntos toda una temporada... Des-
pués hemos vuelto a coincidir alguna vez,
como ahora...

MARGA

¿Y por qué ha ocurrido aquí?

ANA

¿Cómo que por qué?

MANOLO

Si... No creo que le interese estar de
replante de ese mundo del teatro
Munoz... o oponiendo piezas desven-
cidas para los ensayos de las viretipes...
Tampoco creo que le paguen mucho... ¿Eh?

MARGA

Si tú no estuvieras aquí, ¿hubiera venido?

ANA se siente dulcemente golpeado por esa verdad que aún no quiere confesar.
En el silencio, se oye la voz chillona de MARGA.

MARGA

He callé. No me gusta estar con
el vecido.

ANA volvió a pasar muy. MANOLO está en el umbral del camerino poniéndose
el cigarro.

MANOLO

Cuando terminas de arreglar a esta cotilla
de Marga, apaga la luz y cierra...
Y no te duermas. Te están esperando,
¿lo sabes?

MANOLO

792

Os veí luego en el café... Ya sabes
que aquí hay dos uno nuevo y
otro viejo... Los ~~del~~ variados valores
el viejo...

Se va y un instante después vuelve a mostrarse con un semblante y una voz más grave.

MANOLO

Aye, creo que el Miguel ere... te quiere.
Cosi tanto como yo... Espero que tenga
mejor suerte.

Y se va. ANA se queda sola. Suspira y dulcemente, mientras arregla a
MARGA, empieza la

CANCION N° 1

Cuando termina, también ha terminado con MARGA, la ha quedado
en su cajo y saliendo del camerino ~~de~~ apagado la luz.

ESCENARIO Y TEATRO N° 2. - INT. - NOCHE

El escenario vacío, el telón levantado, el teatro desierto. Una luz brilla en el
escenario, donde se abre un piano. Toda la compañía. Todos vestidos
de calle ~~con~~ ^{lindo} el abrigo puesto, todos con ganas de terminar.
La orquesta dirigida por MISSEL bajo la influencia del ~~MAESTRO~~.

COMPANÍA A CORO

Varietés, Varietés
Varietés, empezó
Varietés, terminó...

CARMEN SALE ~~del~~ ^{de} sale de un sitio y visible actitud y postura
y los vicetips

CARMEN

Tatata', tatata'... Así, así...
Venga, otra vez...

15.- BAR PUERTA SOL.- INT. NOCHE.

(Domingo, 23 de enero 1977. 22,30 horas)

(Un bar-cafetería en la inmediata cercanía de la Puerta del Sol y de la Dirección General de Seguridad. El televisor retransmite el partido de fútbol de la Liga. Pocos clientes).

LUIS MARIA mira el partido distraídamente. A su lado, SEBASTIAN, está estudiando detenidamente su boleto de quinielas. Llama al CAMARERO; se le nota un tanto cargado de alcohol.

SEBASTIAN

Oye tú, ponme otro coñac... ¿Y tú?

LUIS MARIA

No, para mí, ya vale... ¿Qué haces?

SEBASTIAN está rellendo en pequeños trocitos su quiniela. Los pone luego en la palma de la mano y sopla.

SEBASTIAN

Ya ves... Sólo tengo diez y encima estos maulas, perdiendo sin remisión. Te digo yo que...

Entra ahora en el bar, ANDRES, acompañado por ese individuo ya visto en la secuencia 6, "CISCO KID" y otro HOMERE. Se reúnen todos.

SEBASTIAN

¿Qué tal te ha ido?

- 74 -

ANDRES

Bien. Las preguntas de ritual: que si he estado en la manifestación, que si sé algo del "incidente", que si he visto u oído algo sobre quién ha podido ser, que si conozco a un tal y a un cual... Y me han enseñado fotos...

LUIS MARIA

A mí también... Yo creo que van a por ellos, ¿eh?

SEBASTIAN estalla. Está realmente furioso.

SEBASTIAN

¡Hay que joderse!... Pero, ¿qué les - pasa ahí dentro?

HOMERE

Nada especial... Debe haber presiones...

Y señala hacia arriba con un gesto que entienden todos.

SEBASTIAN

Nada especial, dice... ¿Entonces para que nos citan?

CISCO KID

Pura rutina, Sebas... Un trámite, igual que otras veces...

SEBASTIAN

Igual que otras veces, no. Y vosotros lo sabéis, no me vengáis ahora con disimulos...

HOMBRE

La diferencia es que esta vez han citado también por arriba...

SEBASTIAN

Y a los cubanos y a los italianos y a todo Cristo... ¿O no?

CISCO KID

Con la muerte ésa, la prensa va a chillar mucho, compréndelo...

SEBASTIAN

Sí, sí, claro: hay que guardar las formas... ¡Qué cabronada! ¿A dónde vamos a llegar?

El CAMARERO se acerca ahora preguntando confianzudamente a CISCO KID y al otro HOMBRE; se ve que son habituales.

CAMARERO

¡Hola! ¿Lo de siempre?

Entra ahora JOAQUIN y se junta con sus compañeros. Viene muy cabreado. Se encara sobre todo con CISCO KID y su amigo.

JOAQUIN

¡Vaya manera de joderle a uno el domingo! ¿Quién es ése ^{que} me preguntaba? No le he visto nunca.

- 76 -

HOMER

Un traslado. De Valencia, creo.

JOAQUIN

^{¡¡¡Uff!}
Pues chico quería saber hasta mi grupo sanguíneo...

Luego, JOAQUIN cambia el tono y da su informe con precisión y laconismo.

JOAQUIN

En fin, lo de siempre. Normal. Que si ha estado o he visto o sé. Normal, ¡vamos digo! Y fotos, ¿eh? Fotos también... No sé. No me gusta.

ANDRES

¿Lo véis? Lo que yo diga. Es diferente esta vez. Seguro.

CISCO KID

¡Bueno...!

JOAQUIN

Lo seguro es el dolor de cabeza que me han armado ahí dentro con tanta - pregunta y tanta leche... ¡Coñó qué tardecita!

SEBASTIAN

¡Y encima el Madrid ha perdido!

JOAQUIN

¡No jodas! ¿En serio?

El CAMARERO que está sirviendo a los recién llegados asiente y apuntilla.

CAMARERO

Tres uno.

JOAQUIN

¡Lo que faltaba! Anda, tráeme una aspirina.

Y acodándose en la barra, se protege la cabeza con las manos. Resopla. El televisor sigue vomitando imágenes del partido de fútbol.

19.- SALON ACTOS SINDICATO.- INT. DIA.

(Lunes, 24 de enero 1.977. 13 horas)

(Salón de Actos de un local sindical. Lleno a rebosar por hombres, por trabajadores. No hay distancias protocolarias entre los asistentes y la mesa. En las paredes, símbolos -- del verticalismo sindical. Altavoces. Un hombre, al que los asistentes reconocen como uno de sus líderes, JOAQUIN NAVARRO, se desgañita para hacerse oír de sus compañeros. Y se desgañita, porque los altavoces están lanzando ininterrumpidamente músicas imperiales: "Prietas las filas", "Montañas nevadas" y cosas así. Además de otros trabajadores, hay junto a NAVARRO, otros hombres más jóvenes que él y de otra "clase" aún con el atuendo igualitario. Ya los iremos viendo, más veces, a lo largo de la historia, de la cual son también protagonistas y víctimas: abogados laboristas.)

NAVARRO

... ¡La huelga ha terminado! ¡Y hemos vencido, compañeros! ¡Hemos vencido!
¡La patronal del transporte ha tenido que aceptar todas nuestras reivindicaciones por lo que se refiere a salarios, jornadas de trabajo, horarios y recorridos! ¡Y lo que es también muy importante, compañeros! ¡No habrá represalias! ¡No habrá despidos!

NAVARRO se hace oír a duras penas. Tanta es la confusión y la algarabía que los altavoces crean. Ahora, por la puerta, forcejean y se abren paso, ayudados por unos cuantos CONSERJES SINDICALES, algunos conocidos nuestros: LUIS MARIA, ANDRES, JOAQUIN y otros de su estirpe. Ocupan las filas altas del recinto y ostensiblemente provocan al orador y a la Asamblea de trabajadores con toses, risas, abucheos y aplausos. Algunos enseñan descaradamente unas pistolas y juegan con ellas.

NAVARRO

¡Compañeros! Los trabajadores del transporte hemos ganado esta huelga porque hemos sabido llevarla con tesón y con inteligencia, reclamando lo justo, lo nuestro, sin demagogias ni triunfalismos. Hemos sabido aguantar y aguantar sin ceder lo importante, pactando y transigiendo en lo accesorio. Hemos ganado también porque hemos sabido retirarnos a tiempo. Y hemos ganado, sobre todo, porque hemos tenido siempre y en todo momento la ayuda y el consejo de nuestros compañeros abogados...

Algunos trabajadores, están ya hartos de oír con dificultad o de oír muy poco las palabras de NAVARRO; que protestan ruidosamente. Los provocadores, se unen a sus protestas, cachondeándose de todo.

- 80 -

VOCES

¡Los altavoces! ¡Coño, quitar los altavoces! ¡Arrancarlos! ¡Venga, fuera con ellos!

Van a arrancarlos y NAVARRO, los ABOGADOS y otros compañeros, tienen que disuadirlos.

VOCES

¡Compañeros! ¡Las músicas no se pueden parar porque nos la envían los verticalistas! ¡Si arrancamos un solo altavoz, un cable, les daremos la excusa que están esperando para hacer subir a la Policía y echarnos a hostias: estaríamos destruyendo los bienes sindicales!

¡Compañeros! ¡No contestar a las provocaciones! ¡Nadie va a echarnos de estos locales, que son nuestros porque los hemos pagado nosotros!

NAVARRO vuelve a tomar la palabra, una vez que los ánimos se calman. Se desgañita para hacerse oír entre los himnos fascistas.

NAVARRO

¡Compañeros! ¡El comité de huelga seguirá trabajando, reuniendo toda la información que llegue de nuestros compañeros en todas las empresas de transporte de Madrid para analizar los resultados y valorar con exactitud nuestros fallos y nuestros aciertos!

- 81 -

Los provocadores -LUIS MARIA y sus amigos- arrecian ahora con sus gritos e insultos y abucheos.

NAVARRO

¡No hacerles ni puñetero caso! ¡Ahora esos provocadores quieren que nos liemos a bofetadas con ellos para justificar así que entre ellos y la Policía nos apaleen! ¡Compañeros! ¡Hemos ganado la huelga del transporte de Madrid y cuatro provocadores no nos van a echar para atrás ahora!

Hay aplausos y gritos y pitos y chufas. Mientras, LUIS MARIA y sus amigos juegan con sus pistolas, el dedo en el gatillo.

N O T A:

Los diálogos de esta escena son meramente indicativos. En la filmación se "recreará" esta Asamblea del Transporte y los trabajadores hablarán con sus propias y verdaderas palabras.

20.- DESPACHO JEFE SINDICAL.- INT. DIA.

(Lunes, 24 de enero 1977. 13,30 horas)

(Muebles más o menos funcionales. Una librería. Un tresillo. Además de la mesa del despacho, hay otra mesa larga - con sillas alrededor para utilizarla como mesa de Juntas o reuniones no muy numerosas. Cortinajes pesados y viejos retratos oficiales en las paredes).

SEBASTIAN CIFUENTES dá un puñetazo violento sobre la mesa - del despacho y hace pestañear al JEFE SINDICAL que la ocupa. Hay tres hombres más en la reunión, seguramente de la misma o superior jerarquía del que está en la mesa.

SEBASTIAN

¡No tenéis cojones! Ni tú ni ninguno de éstos. ¿me oyes? Y ahora es la ocasión de ponerlos encima de la mesa... ¡Mira! Y ésto va por vosotros también! ¡Si no os decidís de una puñetera vez, os merecéis que esos hijos de puta os masen encima!

JEFE SINDICAL 1º

En una sola cosa tienes tú razón: tenemos que hacer algo...

JEFE SINDICAL 2º

¿Ahora? ¿Ahora que han ganado la huelga y que están crecidos? ¡Estáis locos!

SEBASTIAN

¡Yo tengo razón en eso y en todo! Escúchame bien: la próxima vez que venga ese cabrón de Navarro y toda su panda, te van a sacar a gorrazos de este despacho. ¿me oyes? ¡Y a vosotros también! Y yo que ellos haría lo mismo. Si los que estáis en esta casa no tenéis huevos, que se pongan ellos, que han demostrado que los tienen, y bien puestos...

SEBASTIAN está hecho una furia, los ojos encendidos, las facciones desencajadas, caminando por el despacho como una fiera enjaulada.

Entran ahora LUIS MARIA, ANDRES, JOAQUIN y los otros pistoleros que estaban en la Asamblea.

SEBASTIAN les increpa:

SEBASTIAN

¿Qué? ¿Qué?

JOAQUIN

Ya ha terminado la Asamblea. Se están yendo.

SEBASTIAN

¡Se están yendo de rositas! ¡Me cago en la leche! Y vosotros, nada, ¿verdad? No habéis hecho nada.

- 84 -

JOAQUIN

No se podía hacer nada. Allí, nada. Te lo digo yo.

SEBASTIAN hace un gesto violento y despreciativo. Se va a la ventana.

Sube y se cuelga en el despacho el ruido de la calle. Voces de muchos hombres, voces altas y alegres. Trompetazos acompañados de los claxons de muchos camiones y camionetas.

SEBASTIAN

¡Miradlos! ¡Ahí los techéis! ¡Tan contentos y cachondeándose de todos vosotros!

Se miran entre sí, unos instantes, mientras atruena el ruido de la calle que hace vibrar levemente los cristales.

JEFE SINDICAL 2º

¿Por qué no nos sentamos un momento y pensemos con calma qué se puede hacer?

Hay un entendimiento mutuo e instantáneo entre todos, un estar de acuerdo automático y unánime. Van sentándose alrededor de la mesa. SEBASTIAN es el último y aún no se sienta.

SEBASTIAN

Antes voy a hacer una llamada.

También eso lo entienden casi todos. EL JEFE SINDICAL 1º, frunce el ceño.

JEFE SINDICAL 1º

¿Desde aquí?... Usa el privado... Es mejor.

SEBASTIAN se sienta en el sillón de la mesa de despacho y marca pausadamente un número.

Los demás no le quitan ojo. El ruido de la calle se aleja y poco a poco se instala el silencio, un silencio espeso y expectante. Alguien contesta al otro lado de la línea.

SEBASTIAN

¡Hola!... Soy yo... Sí, espero...

SEBASTIAN tapa la bocina del teléfono con la mano y espera, mirando fijamente a sus compañeros. Ahora sí, es el silencio total.

21.- SALON ACTOS SINDICATO.- INT. DIA.

(Lunes, 23 de enero 1977. 13,30 horas)

Los TRABAJADORES están terminando de salir. Algunos compañeros están aconsejando:

TRABAJADORES (AD LIB.)

¡Venga compañeros!... ¡Desalojar lo antes posible!... ¡Rápido!... ¡No formar grupos en la calle!... ¡Disolváse enseguida y cada cual a su casa o al trabajo!... ¡No hay que darles el menor pretexto!... ¡Cuidado con los provocadores!

A todo esto, las músicas imperiales continúan.

NAVARRO, sus compañeros del comité de huelga, los ABOGADOS, están muy cansados y muy contentos. Hablan entre ellos, se felicitan, sin que se pueda oír nada.

Un TRABAJADOR se abre paso, a contracorriente de la masa que aún está saliendo, con grandes trabajos. Llega hasta NAVARRO y los demás. Tienen que gritar para entenderse.

NAVARRO

¿Pero cómo lo sabes tú?

- 87 -

TRABAJADOR

Porque un compañero de mi empresa, que no ha podido entrar a la Asamblea, se ha quedado en su camioneta y lo ha oído en la radio de la Policía...

ABOGADO

¿Pero qué ha oído?

TRABAJADOR

Que los universitarios habían hecho una manifestación de protesta por el asesinato de ese chico, Arturo Ruiz, y ha habido un hule descomunal. Han matado a una chica. O está medio muerta, eso lo sé de fijo...

Se miran entre ellos, consternados. Son los últimos en salir del Salón de Actos, que queda ahí, vacío, con sus emblemas y retratos del pasado y sus altavoces vomitando aún canciones imperiales: cosas irremediablemente muertas.

22.- PUERTA URGENCIAS CLINICO.- EXT. DIA.

(Lunes, 24 de enero 1977. 14 horas)

No dejan entrar a nadie. La Policía, uniformada o de paisano, sólo permite el paso al personal facultativo que pueda acreditar que trabaja en ese centro hospitalario.

Hay un numeroso grupo de gente congregada allí: estudiantes, PERIODISTAS, MEDICOS del Clínico, ABOGADOS, ALEJANDRO está también allí con otros compañeros.

Se forma un revuelo, ahora que salen dos o tres MEDICOS o A.T.S. con sus batas blancas o verdes, un abrigo por encima. La gente les rodea enseguida.

MEDICO

... y acaba de morir. Mari Luz Nájera, estudiante, veintidós años... Tenía la cabeza destrozada... No había solución.

PERIODISTA

¿Un bote de mano?

MEDICO

Es posible, pero disparado casi a bocajarro... O cualquier objeto contundente... Una barra de hierro, por ejemplo...

- 89 -

PERIODISTA

¿Habrá autopsia?

MEDICO

No lo sé. Se está hablando con la familia.

ALEJANDRO y su compañero, abandonan el grupo que empieza ahora a deshilacharse. Se han encontrado con un amigo.

Todo el mundo está consternado.

ALEJANDRO

¡Hola, Gregorio! Terrible, ¿verdad?...

¿Os conocéis?... Miguel Saravia... Gregorio Morán... Abogado... Periodista...

Caminan unos pasos en silencio, todos seguramente pensando en lo mismo.

Llegan hasta el coche de MIGUEL, aparcado allí cerca.

MIGUEL

¿Os puedo llevar a algún sitio?

ALEJANDRO

Yo me quedo por aquí... Tengo que pasar por la Facultad... Hasta esta noche, Miguel... Adios, Gregorio...

GREGORIO

Adios, Alejandro... ¿Te viene mal acercarme al periódico?

- 90 -

MIGUEL

No hombre. Sube.

ALEJANDRO se aleja y ellos entran en el coche.

escribe:

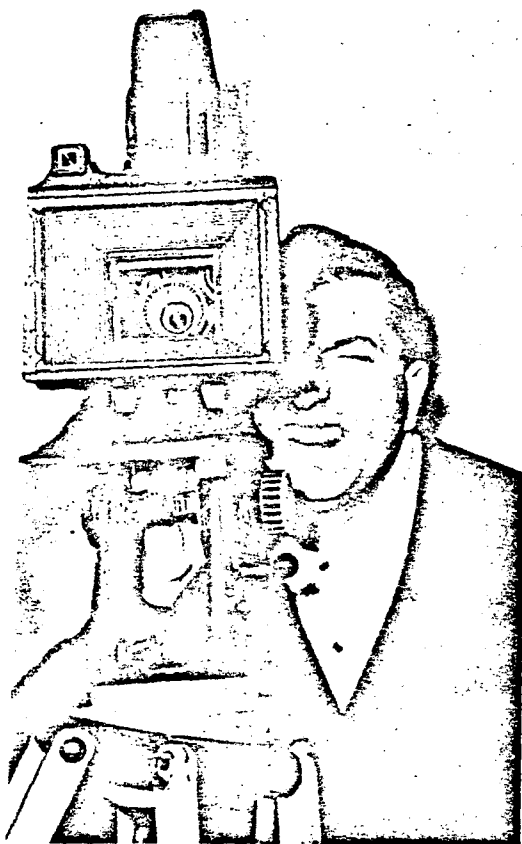
Juan Cobos

811

FILM IDEAL N° 126

BARDEM, como los lectores saben, ha realizado este año dos películas: "Los inocentes", rodada en Argentina y que ha conseguido en Berlín un Premio de la Crítica, y "Nunca pasa nada", que, junto con "El verdugo", de Berlanga, representa a España en Venecia.

Hemos hablado con el director de "Calle Mayor" en su casa de Madrid en vísperas de su salida para Italia. En los últimos tiempos ha concedido muy pocas entrevistas, por razones que en el interior de esta misma explica. A propio intento, y aceptando la idea de muy buen grado, hemos hablado de su carrera en general, tratando de desvelar el Bardem de hoy, el Bardem que ha de reconquistar el puesto que unos pocos años atrás disfrutaba como uno de los directores europeos de mayor consideración. Con libertad y sinceridad hemos hablado de sus películas últimas, las que le hicieron perder una mayoría de la atención que toda la crítica internacional le venía prestando. Dos viajes juntos a Buenos Aires, dos Festivales en los que hemos tenido ocasión de hablar largamente, de discutir asuntos de cine, de cambiar impresiones de otro tipo nos han permitido en estos últimos tiempos mantener un contacto iniciado hace diez años más o menos. La conversación que aquí reproducimos pretende mostrar al Bardem de 1963, un director ya más sereno, más amplio en muchos aspectos, pero, si se quiere, excesivamente preocupado por un cine de testimonio que ya no puede ser lo que fué en tiempos. La falta de tiempo nos ha vedado el ver sus dos últimas películas, y quizás haya sido mejor para hacer esta charla más general, para darle más oportunidad de hablar largamente, con la facilidad y el tono simpático que frecuentemente hemos encontrado en él.

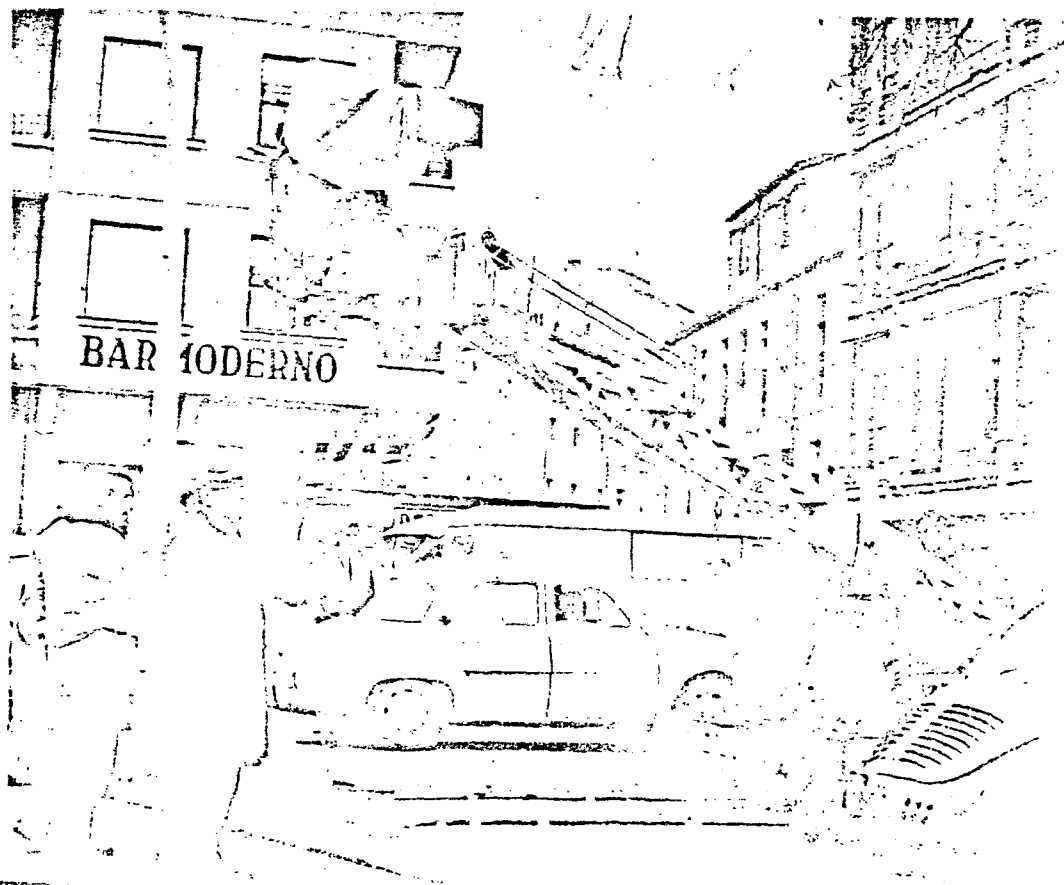


entrevista

con

Juan A.

Bardem



HACE justamente doce años que empezaste a dirigir cine, y, en ese tiempo has tenido desde un primer momento de gran entusiasmo en todas partes, un lanzamiento fuera de lo corriente, hasta una segunda etapa, en que tus obras no produjeron el impacto que se esperaba, y, por último, ahora, una nueva expectación por estas dos películas que acabas de hacer, "Los inocentes", rodada en Argentina y presentada en Berlín, y "Nunca pasa nada", rodada en España y que va a Venecia dentro de unos días. Haciendo balance de estos años, ¿crees que has llegado ya a una cierta estabilidad como director o bien que estás comenzando ahora una nueva etapa? ¿Cómo te sientes hoy día?

Yo me encuentro como si estuviese recién nacido. Me encuentro pletórico de fuerzas y de entusiasmo; me da la impresión de que todavía no he hecho nada y que lo tengo todo por hacer. Estoy, por emplear un símil, como esos caballos piafantes dispuestos en la recta. Creo que todos estos años han sido muy hermosos, a veces duros, por otras razones; pero llenos de cosas estupendas y, en ningún momento, me he sentido angustiado por una especie de impotencia o pensamiento de no haber llegado a lo que uno quería hacer. Porque la realidad es que uno hace el cine como el respirar. No es una cosa que está fuera de uno, sino que está dentro y, por tanto, es algo absolutamente natural; puesto que yo elijo esa forma de expresión—o quizás no sea, justo decir que yo la elijo, como si uno se dijese a sí mismo que tenía que elegir entre la pintura, la escultura y el cine; no, nace espontáneamente, nace como una especie de fuerza natural—. Lo que sí es interesante como especie es esa sensación que tengo de estar absolutamente vivo y de "estar", sobre todo. Y además, la impresión de que todos estos años he estado caminando, me parece, en la buena dirección. Por lo menos yo eso lo creo a pies juntillas.

—Pero ¿te ha creado alguna crisis el pasar de ser una especie de niño prodigio en todas partes a ver que te negaban prácticamente todo valor como cineasta de primera fila?

—Yo quisiera decirte que nunca he dado demasiada importancia a las cosas que se decían de mí, ni en los momentos buenos ni en los momentos malos. Naturalmente, como todo el mundo, soy propicio al halago, y me molesta el ser atacado. Pero creo que sé colegir perfectamente cuando el halago es desmesurado o no, responde a eso o está basado, tiene otras intenciones. En cuanto al ataque, lo que me duele es cuando creo que es absolutamente gratuito y que no tiene en cuenta ninguna otra cosa. Es decir, uno no nace de pronto a la luz con una película, sino que uno es un hombre con sus cosas desde hace mucho tiempo y va hacia determinado sitio; por tanto, no se le puede considerar en abstracto, en el plano ideal, que es generalmente del que toda la crítica —incluidos vosotros, desde luego— adolece.

LA CRÍTICA ADOPTA UNA POSTURA IDEAL

Juzgáis siempre completamente ideal, como si estuviesen dadas las condiciones ideales para realizar el "film ideal" para un público ideal, cuando lo que hay que tener siempre en cuenta son las condiciones en las cuales una obra se produce, sobre todo una obra de cine. No porque ello vaya a influir en una consideración estética, sino porque eso influye, evidentemente, en la consideración de conjunto de una obra en tanto que obra.

Al principio se recortan las cosas que hablan de uno, pero ahora, hace ya muchos, muchos años, que no guardo ni un solo recorte de prensa. En este momento no tengo ninguno de ninguna película mía, de lo que se ha dicho de mí, para bien o para mal, en estos últimos años, ¿comprendes? No quisiera que esto pareciera como una posición mía absolutamente melagomana, que parezca que yo desprecio la opinión de los demás; al contrario, me gusta. Pero tampoco me afino demasiado en ella, porque, en general, pocas veces, muy pocas veces, contadísimas veces alguien se ha volcado a mirar, o a contemplar de un modo serio—lo que no quiere decir que sea de un modo favorable—, el trabajo que hace uno. Si algo no soy yo es frívolo. Por eso estoy dispuesto, hasta en la más pequeña intervención—aunque ahora ya me niego a ellas—a hablar seriamente de las cosas, pero muchas veces es imposible.

HE TENIDO PROFUNDAS CRISIS DE CREACIÓN

Me encanta que alguien, un estudioso, se ocupe seriamente de esto, si merece para él la pena el hacerlo. Pero seriamente, aunque sea para destruirlo. Lo que me molesta francamente es que se lo carguen de una manera frívola, a favor de la corriente o de la moda. Para poner punto final a tu pregunta, diré que yo me considero lleno de fuerza, de entusiasmo, de optimismo para el presente, para el futuro; pero sin que esto signifique el que yo sea un bloque monolítico que no sienta ni padezca. He tenido profundas crisis de creación, pero estaban dadas en función de las posibilidades que el cine, "mi" cine, tenía de comunicación con el espectador. Lo más fuerte de ellas, la fundamental, fué después de "La venganza". Ya este título me horroriza, porque es bautizarle a uno un hijo de mala manera. En "Los segadores" puse mucho—bueno, como en todas las películas, pero ésta era una experiencia muy rica para todos los que participamos en ella—; yo esperaba muchas cosas de ese film, que era tan, para mí, estupendo, que duraba tanto tiempo, que supuso un trabajo físico realmente importante como trabajo físico; pero eso de tenerle que quitar cuarenta y cinco minutos, a la película porque era demasiado larga para la distribución... Bueno, ahora volveríamos a cosas que ya están dichas: que somos un pequeño país, tenemos una pequeña cinematografía, nuestra industria no existe, por tanto, nadie nos tolera que podamos hacer una película de dos horas y tres cuartos, etcétera, etc. La recepción por parte del público, no tanto por parte del público... Yo me di cuenta de que aquellas cosas que yo quería decir, había que utilizar todo ese tinglado de simbolismos y tontearías de esas, no llegabas a nada. Y lo que me interesa no es tanto que el espectador salga satisfecho—esto me importa realmente un rábano—, pero que algún espectador, alguien de un pueblo perdido, llagaba nada. El punto de flexión fué el verano de 1958, en que leí la novela de la que Kubrick hizo aquella película que se llamó "Paths of glory" y me quedé completamente desolado, pensando: ¿qué podría hacer yo que tuviese la fuerza que tenía aquel texto, simplemente? Además, el cine necesita ese lenguaje inmediato, directo, donde las cosas son lo que son

por su propia presencia, donde no vale cambiarlas, no vale decirlas para que pasen a través de una censura muy vigilante como la que había en aquellos momentos. Entonces se queda uno absolutamente desalentado. De ahí vino el hecho de que yo luego intentase—con el señuelo de hacer más tarde "Tirano banderas"—aquella adaptación de "Sonatas", para buscar un cierto tipo de trasposición histórica, intentar simplemente hablar claro, pero en el lenguaje de hace cien años. Tampoco sirvió para nada, aparte, claro está, de los defectos que en cada caso tenga la película que consideramos, ¿no? Entonces, peco a poco, he intentado hacer—¿te acuerdas de lo que siempre hemos hablado de aquel cine épico que yo quería hacer con "Los segadores", para seguir después con una serie de frescos del trabajo colectivo en España, hacer un cine que además de nacional sea realista y sea popular, o sea, el cine que yo siempre he querido hacer. Tuve la sensación de que era prácticamente imposible, puesto que en las condiciones españolas, y en función de que lo importante siempre es la comunicación con el espectador, pero no con el espectador pequeño-burgués o de la alta burguesía de la Gran Vía, que ése no me interesa, sino con el espectador en sí, o sea, con la gente del pueblo español que ve las películas, yo pensaba entonces que podía hacerse ese cine épico dentro de esas circunstancias; pero se demostró que era imposible. ¿Te acuerdas cuando hablábamos de "Los segadores" y muchos me decías que era una lástima que no la hubiese hecho con segadores auténticos. Es cierto. Yo, efectivamente, hubiese querido hacerlo así, y habría resultado mucho mejor. Pero ni aun en ese momento, en que yo estaba considerado como una "vedette" dentro del cine nacional, y esas cosas, era posible conseguir dinero para hacer la película de esa forma. La pregunta que uno se hacía era: ¿es más efectivo intentar hacer "La terra trema", buscar la verdad para que luego eso sea visto por un conjunto no muy numeroso de "dilettanti" y de cine-clubs, o intentar, haciendo una serie de concesiones, que uno sabe muy bien, utilizar "estrellas" y demás, emplear todo eso como vehículo para una mayor expansión del film, no en el sentido comercial, sino, simplemente, en el sentido cultural, que tenga una mayor apertura. Eso por el momento yo no he sabido hacerlo, aunque creo que no es que no haya sabido hacerlo totalmente, sino que resulta prácticamente imposible en las dimensiones de nuestra industria, e igualmente pasó con lo de "Sonatas". Fue también una experiencia para mí muy importante, aparte de los horrores producidos por el reparto, por la distribución de actores. Pero incluso aquí, siempre es muy fácil decir "bueno, y usted ¿por qué no ha elegido una muchacha desconocida para hacer el papel de niña Chole?". Sencillamente, porque entonces no se puede hacer la película. Seguramente me dirán: "Pues no la haga usted." De acuerdo, pero ¿entonces qué hago? Ese es siempre el problema, porque perdemos siempre de vista la dimensión de nuestras posibilidades, de nuestra industria, por así llamarla.

NADIE DA DINERO PORQUE YO SEA EL DIRECTOR DE UN FILM

—Pero, por otra parte, tú eres un hombre que sigue gozando de un mercado amplio. Si algunas películas españolas tienen una distribución mundial—dejando a un lado esos casos "cantores"—son las tuyas...

—Bueno, pero no nos engañemos respecto a esto. Seamos muy modestos. A

mi se me conoce fuera, se me tolera... Si tú vas a alguien y le hablas de mí dice: "¡Ah, sí, de acuerdo!" Pero eso no representa nada. ¿Tú crees que alguien da dinero porque yo sea el director? Aparte de que en muy pocos casos, hablo incluso de Francia e Italia, se da dinero porque dirija este director o el otro. Nadie da dinero por eso. Lo da, mejor dicho, lo confía, en mi nombre, si el resto del proyecto le puede interesar. Por eso lo confía. Ya es una gran victoria para esta pequeña dimensión que nosotros tenemos. Tú hoy día propones una película dirigida por mí en coproducción con Francia o Italia y todo el mundo dirá que sí, que les parece bien mi nombre, pero si el resto del proyecto interesa. Piensa en una película cualquiera de los grandes maestros hay que ver de qué está rodeada. No es que Luchino diga: "Voy a hacer ahora 'Il gattopardo'". La hace, pero con Burt Lancaster, con Delon, con la Cardinale. Montan una gran producción que le confían a él, pero me imagino que por el solo hecho de su nombre, nadie pone el dinero.

—Y el haber trabajado fuera con los contratos que te ofrecían no te habría dado una mayor amplitud, una mayor difusión de tu nombre, hasta haberte colocado en una especie de rango internacional como aquellos directores que hoy filman en Inglaterra y mañana en Francia...

—Pero pertenecen a otra órbita, no a la órbita española.

—Pero tú ya tuviste esto en un momento dado en que podías rodar en varios países.

—Y ahora también tengo mi momento; es más, creo que ahora, como el Veterano, estoy mejor que nunca; pero no es fácil decir: muy bien... Por ejemplo, este "Desprecio" que está haciendo ahora Godard lo tenía que haber hecho yo hace cuatro años...; no, más, en el 57 o así. Muy bien, hablamos con Moravia y estaba de acuerdo, el productor era uno de la Columbia, todo iba muy bien, porque precisamente era yo quien facilitó el tema; luego resultó que consultaron con el distribuidor y me dijeron: "No, hemos consultado con el distribuidor y me dice que para una película dramática no es buen momento; lo que hay que hacer son películas de humor." Uno tiene que ceder. Ahí está el momento en que es tan fácil venderse, Juan. Hay que estar atentos. Llevo años con Raymond y Robert Hakim y no hemos hecho aún películas; entonces, muy bien, hace algún tiempo que podía haber hecho "La vida de Isadora Duncan", con Rita Hayworth, en cinemascopio y color. ¿Te hubiera gustado? Y lo paso muy mal, porque pienso: "¿A mí me interesa en realidad?" "Pues no me interesa." En cambio, luchamos y yo propongo siempre historias con las cuales me sentiría cómodo intelectual, estética e ideológicamente, y entonces les digo: "Hagamos este cuento de Hemingway, 'Fifty rounds', que es un cuento estupendo de boxeo, con Anthony Quinn, trasponiéndolo a París, y entonces resulta que no tienen bastante dinero para comprarle los derechos a Hemingway, ¿comprendes? Pasan cosas de éstas.

ME PROPUSIERON "EVA"

También me propusieron "Eva", pero luego se arrepintieron y se la propusieron a otro. Entonces me propusieron otra novela de "série noire", de Hadley Chase, una cosa que se llama "Come and go easy", pero a mí no me da la gana de hacer este tipo de cosas, no me interesa nada, no creo que merezca la pena. Eso sería prostituerme para tener un mayor relumbrón en "les Champs Elysées". Tengo que agarrarme a



Rodaje: "Esa noche follo"

"El silencio"

La casa de la tía



"Nunca pasa nada"

ciertas cosas: ahora, por ejemplo, en septiembre, teníamos que hacer, porque yo tengo un contrato, estoy haciendo la adaptación de "Les pinas mecaniques"; es una novela de François Rey que ha ganado el premio Interallié. Pasa en Cadaqués, la Costa Brava, elementos interesante, de los cuales creo que se puede sacar un buen film; me interesa porque la actriz propuesta y aceptada, y con quien hablé, es Jeane Moreau. Trabajar con ella me hace mucha ilusión. Con esto creo que no cedo; al contrario, porque precisamente tengo yo escrito algo parecido, pero que en lugar de pasar por la Costa Brava es por Torremolinos; es algo similar y, claro, no creo que sea ceder. Esa idea la tenía yo hace tiempo. Al principio pensaba en ser un director internacional; si, es posible, y era posible, yo decía que trabajando un poco lo pudiera hacer. Pero eso es una quimera, no sirve para nada eso, no va con mi idea de lo que tiene que ser el cine, un cine nacional, un cine realista,

un cine moral. Esa época ha pasado, es la época de cuando emigran los maestros alemanes y húngaros a Hollywood, para hacer un cine absolutamente vacío, cosmopolita, que desaparece, que se hunde, bien hecho formalmente...

—Pero hay casos extraños, como Murnau haciendo "Amanecer" en América.

—Bueno, y el mismo Ophüls reconstruyendo todo un mundo vienés de principios de siglo en Hollywood, en "Carta de una desconocida"; pero esto, al fin y al cabo, es un trabajo de laboratorio y él siempre ha hecho lo mismo, no sólo la misma película en cuanto al tema; era siempre el mismo toque, el mismo mundillo; esa manera de cosmopolizarse me parece que no es adecuada, o sea, está en contradicción con las cosas que yo pienso y creo; no merece la pena el hacerlo. Ahora, sí es importante—no sé si la gente en España se da cuenta del absoluto triunfo que es—, no me refiero en el plano personal, me refiero en el plano nacional, en

el plano industrial, profesional, que un film español sea visto en "Champs Elysées", ¿entiendes? Es el mismo triunfo que supone que se estrene aquí una película egipcia, en el Capitol, de Madrid; es una cosa similar. Pienso en un cine como el argentino, que tiene cosas interesantes. Aquí no se ha abierto paso, y, en Francia, en absoluto. O sea, imagínate cuando una película española se ve, porque hay algunas que se ven en provincias, por ejemplo, Joselito gusta mucho por el Sur de Francia, lo cual a uno le perturba todo su sistema de medidas; pero el público es bastante similar en todas partes; lo que pasa en otras zonas es que hay una población flotante mucho más preparada para el cine y que admite otras cosas. Con esto quiero decirte que no importa ya la labor personal de cada uno; significa el triunfo de una industria que lleva uno a sus espaldas. ¿Por qué algunos directores españoles cambian su nombre y la extranjerizan? Pues, simple-

mente, porque tienen una especie de vergüenza nacional, porque si te llamas Pérez no vales. Ese es el todo de las cosas. Porque no es lo mismo hacer una película en Madrid que hacerla en Roma o hacerla en París. Pertenecemos a entidades diferentes: industrialmente, culturalmente, en todos los sentidos. ¿Es que no lo podemos hacer? Pues sí, pero es un cine que todavía no ha incidido porque no existe el cine nacional o vemos lo de siempre: existe la individualidad A, la B, la C, pero el cine nacional en sí, no existe. ¿Qué podemos ofrecer como cine nacional y como exponente de un estado cultural dado en un momento determinado? Prácticamente, nada.

EL CINE ITALIANO COMO EJEMPLO

Por ejemplo, veamos el cine italiano en este instante—porque para mí es el ejemplo máximo—en cualquier plano: industrial, profesional, cultural, etc. Hay una unidad básica, radical, entre todo este tipo de cine; entonces aquí, de pronto, Fulanito hace una película estupenda y entonces, a trancas y barrancas, sale y gusta afuera; pero en los años que llevo yo, en los que llevamos nosotros, no se ha llegado a construir un cine nacional. Pero ya tiene otra serie de razones histórico-políticas.

—Ahora, en todo este tiempo que tú llevas trabajando y haciendo películas diferentes en los temas, e, incluso en las últimas, por ejemplo, trabajando con grandes actores que te dan y que parece que serían difíciles de conseguir por un director que no fuera francés o italiano, ¿tú sigues con el mismo núcleo, con la misma posición ante el cine que tenías entonces o a medida que han ido conociendo mejor y abarcado otros campos has cambiado, has admitido, quizás, unos factores industriales, que al principio no admitías por ser más idealista?

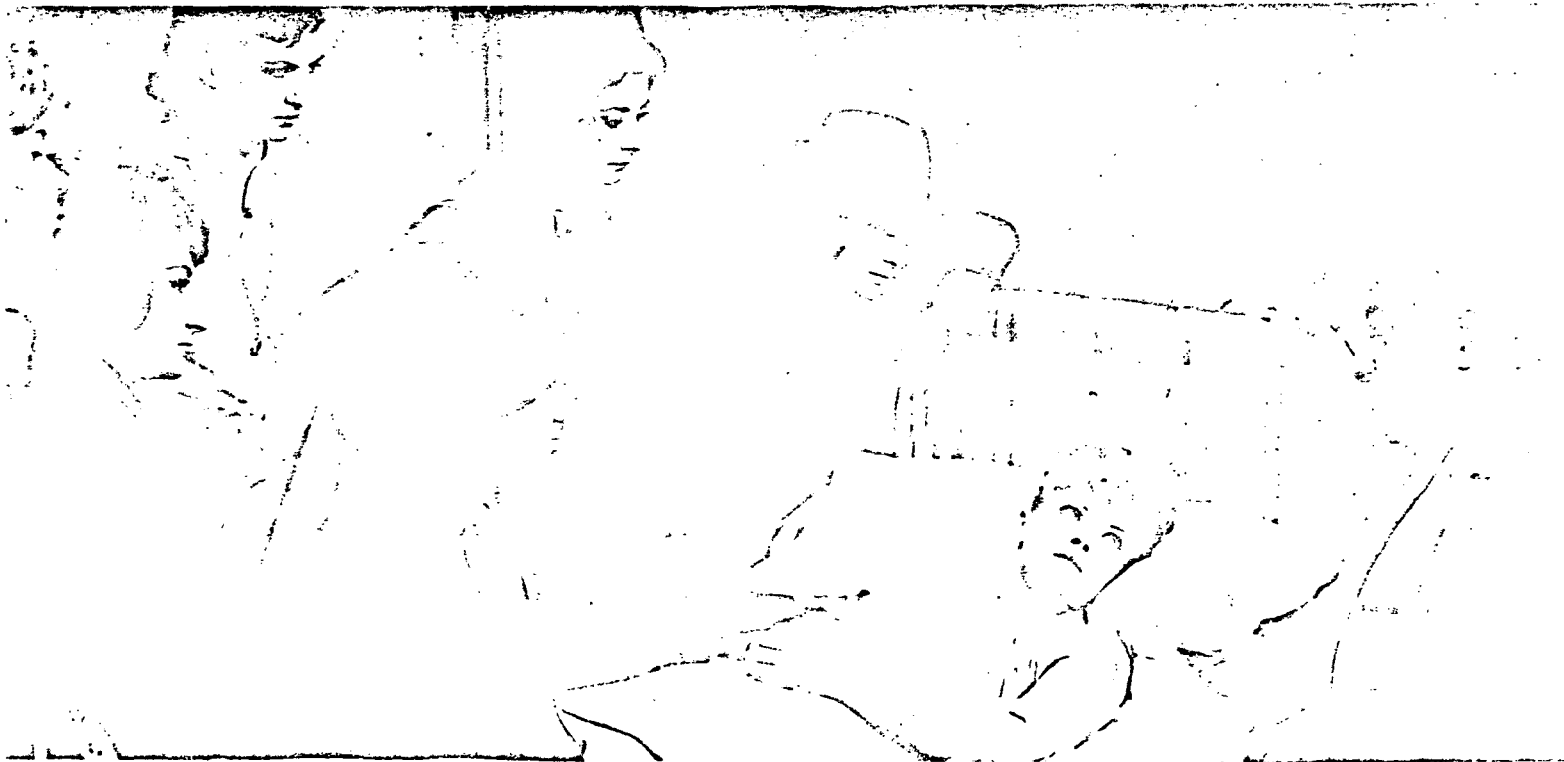
—No. Prácticamente, el cine lo hago a la misma medida que lo hacía desde el principio; es decir, el interés máximo con-

siste en que aquello que tú haces sea visto. De verdad que cuando uno lleva siempre colgado como una especie de cruz el que no es un director comercial y esas cosas (se piensa que no soy un director comercial, pero como me conocen internacionalmente, una cosa compensa a las otras; es decir, soy como una especie de naranja de consumo exterior o de mandarina), lo importante es que las películas sean vistas, el que las vean el mayor número posible de personas. No en sentido comercial, en sentido de la taquilla, sino en el sentido de la difusión de la cultura, cuando piensas que aquello que estás haciendo tiene un mínimo valor cultural. Pero si quieres que te diga la verdad, en todo este tiempo en el cine han pasado muchas cosas; sobre todo, que yo he nacido en un momento de depresión total en el cine francés, americano y aparecía el italiano como una punta de vanguardia, ¿no? Luego se ha difuminado, porque esas culturas tienen una mayor capacidad de recuperación que nosotros, y entonces el momento de ese descenso de que tú hablas coincide con la explosión de una nueva fórmula estetizante, que es la fórmula de la "nouvelle vague" francesa, con raíces de otro tipo profesional, industrial, cultural, y entonces históricamente, la explosión de la "nouvelle vague" del señor Malraux, cuando explota, todas esas estelitas de cohete se van perdiendo y desaparecen y luego vuelve otra vez el silencio, quizá la serenidad, esto coincide un poco con la recuperación de mi trabajo; entonces, a lo largo de todo este tiempo, yo lo que sí estoy de acuerdo, lo que puedo percibir, es que aquellas cosas que yo pensaba y sentía; es decir, mi "weltanschauung", eso no ha variado en absoluto; al contrario, se siente más reforzado. O sea, el hecho de buscar ese realismo, ese testimonio, esa verdad, ese compromiso del cine que uno hace consigo mismo y con el resto de los hombres de su tiempo, el estar en un sistema de ideas, el decir, "no", el estar absolutamente en contra de cualquier tipo de

expresión puramente estetizante, gratuitamente estetizante, como es en la mayoría de los casos esta expresión de la "nouvelle vague" francesa, el ejemplo vivo y resurrecto del cine italiano, me dan seguridad en que aquellas cosas en que yo creo son válidas, pero las cosas a que me refiero no quiere decir que para el cine crea unas cosas y para la agricultura otras: corresponden a la visión general del mundo que creo que es palpablemente justa, cierta, válida y buena, ¿entiendes? Entonces, lo que sí que me han servido todos estos años creo que es para algo; así que me da mucha pena cuando alguien me dice: "Su mejor película siempre ha sido 'Cómicos'"; entonces pienso: "Si lo dice con sinceridad, es como si uno es una especie de tonto que no ha podido hacer nada más y se ha agotado ahí, y si lo dice con malicia, creo que es bastante feo que la lista de nueve o diez películas que han venido después no ha servido para nada. Al contrario, yo las tengo en 16 milímetros y algunas veces las veo. Hay trocitos de algunas que sí me gustan. Parece, en el aspecto formal, sobre todo, que es el que se podría discutir, porque el aspecto ideológico es invariable, que me he ido serenando mucho y me parece que estas últimas cosas que he hecho tienen una especie de placidez, de madurez, de plenitud.

LO ESENCIAL ES EL RITMO

A lo largo de este tiempo he llegado a la conclusión de que lo fundamental, la base en la que radica toda nuestra expresión formal es el ritmo, el "tempo" de las escenas. Las cosas empiezan de una manera y tienen el momento justo en que acaban, exigen una duración y no otra. En definitiva, es el problema de la medida. Cuando uno repasa las cosas que en el cine le gustan, yo me quedo maravillado de ese tacto, de esos dedos maestros para que aquella cosa que se cuenta dure exactamente eso y no dure ni un momento más ni un segundo menos. Y me pare-



ce que en estas últimas cosas, sobre todo en esta última película que he hecho, esto lo he alcanzado de alguna manera, ¿entiendes? Para mí, ahí reside todo el secreto del buen cine. Y es algo que ya siento de una manera física, porque las cosas a lo mejor están bien construídas, todo está muy correcto, pero en el último instante, falla esa medida, algo que es muy difícil de expresar. Es, simplemente, esa medida de las escenas, el "tempo" interno que las anima.

—Algunos amigos comunes que han trabajado contigo en estas últimas películas aseguran que notan en ti un mayor dominio de los actores y la superación de algo que en tus películas de antes era frecuente: cuando tenías más de dos o tres actores ante la cámara, tu juego escénico era algo forzado, como si no supieses bien cómo desenvolverte con ellos. Ahora me dicen que mueves a varios personajes con mucha naturalidad...

—Puede ser, porque ahora me doy cuenta de que si yo hacía algo bien esto era encuadrar; entonces presumía de ello y ahora creo que también. Pero un encuadre es siempre el espacio y el tiempo parados. Y aquello lo que tenía que hacer es moverse. En "Cómicos", hay cosas muy bellas de encuadre, pero eran encuadres fijos. Lo difícil es que todo aquello se mueva y se mueva bien. Quizás la gelidez que se me ha reprochado muchas veces estaba en esa manera de construir. Pero de eso me he ido desprendiendo. Yo noto, por ejemplo, un avance muy grande entre "Muerte de un ciclista" y "Calle Mayor". Luego eso se remansa y ahora estoy trabajando en la misma longitud de

onda que "Calle Mayor": no dando importancia a ese encuadre demasiado pensado; vamos, está pensado, eso es evidente. No creas nunca a esos que dicen que hacen el encuadre de cualquier forma para darle a todo mayor espontaneidad. Todo el mundo coloca la cámara en un emplazamiento después de hacer unos cálculos milimétricos. Lo que sí pasa es que la película da a veces la impresión de que el encuadre no se ha buscado y otras veces lo denuncia claramente. Cuando la cámara se coloca de verdad al azar, a mí me parece una porquería todo. Yo digo todo esto con un poco de vergüenza, porque quizás te da la impresión de que es una especie de autosuficiencia.

NO ME CUESTA NINGUN TRABAJO RESOLVER LAS ESCENAS

Te aseguro, Juan, que no me cuesta hoy ningún trabajo resolver las escenas. Humorísticamente podría anunciar en mis tarjetas de visita: "Puedo hacer las escenas donde usted quiera: en la cocina, en la terraza, a campo abierto..." Lo único que realmente me preocupa es el problema de la medida.

—En cuanto a estilo de rodaje, ¿has cambiado mucho en estas dos últimas películas? Tú antes hacías un cine en que el montaje era muy fundamental...

—Sí, bueno, en esta última, sobre todo, casi ha desaparecido. Evidentemente, también hay secuencias de montaje; pero más de un cincuenta por ciento de la película está resuelto con planos de tres, cuatro, cinco y hasta seis minutos.

—¿A qué se debe este cambio? A Ber-



"Sonatas"

"Calle mayor"



larga también le ha sucedido lo mismo y hay toda una tendencia a este estilo...

—Sí, es el montaje con la cámara. Yo lo veo natural porque tienen la virtud de transmitir el mundo que circunda a los personajes. Ya intenté algo de esto en "Muerte de un ciclista" y noté que me sentía muy a gusto. Lo importante, creo yo, es transmitir ese personaje, su peripecia y el mundo en que está tiene lugar. Una secuencia muy medida de plano-contraplano, creo que corta. Si quieres, permite más el truco. En el plano estamos en Córdoba y el contraplano se rueda en Sevilla. Pero si yo tengo una secuencia que se sitúa en un puente sobre el Duero, en Aranda, quiero que se vea a los personajes que se dicen cosas importantes, que se vea pasar a los camiones que van y vienen a Madrid. Hay una grúa, y esa escena dura cinco o seis minutos. Pero no lo he hecho como alarde. Ya sabes que teniendo medios materiales se podría hacer un plano de doscientos minutos. Te aseguro que a veces he pensado que en una escena convendría cortar, hacer unos planos cortos, utilizar una planificación más tradicional; pero luego he renunciado a esta idea porque destruía esa unidad que tanto me interesaba. Como comprenderás, cuando uno elige esta forma de rodar, el problema de la medida es esencial. Esos planos valen en tanto que estén medidos; si no están medidos, entonces no valen para nada.

—¿No te sucede a veces que en el montaje echas de menos un plano corto, la necesidad de fraccionar idealmente lo que has hecho en una toma larguísima, justamente porque aquello ante la cámara tenía una vida que luego en la proyección no se repite, o falla el gesto de un actor que parecía que estaba bien al rodar?

—Bueno, si eso te ocurre en montaje, estás perdido. Eso hay que pensarlo en el momento de rodar, y siempre hay la posibilidad de hacer ese plano. Lo que no se puede es darse uno cuenta tres años después. Y sí que pasa, claro que sí: A ve-

ral. Si quieres mostrar a los personajes —siempre hablo del viejo sistema en que yo tuve que hacer la película—, eso ya representa todo un movimiento de material, un tiempo que yo no tenía. En cambio, en Cinemascope tienes la ventaja de que te da las dos cosas. Hay una pega importante también, que es la pérdida de foco. Pero en "Los inocentes" yo encuentro que el formato iba muy bien para retratar la horizontalidad argentina. Y para los interiores naturales, como he hecho "Nunca pasa nada", donde no hay estudio, el Cinemascope tiene la ventaja de que lo mete todo dentro. Y, además, no te anquilosa para nada en tu montaje, en tu movimiento.

—Algunos que has visto las dos películas, decían que "Los inocentes" era una especie de "remake" de "Muerte de un ciclista" y que "Nunca pasa nada" lo era de "Calle Mayor". Desde luego, a grandes rasgos pueden existir ciertas semejanzas.

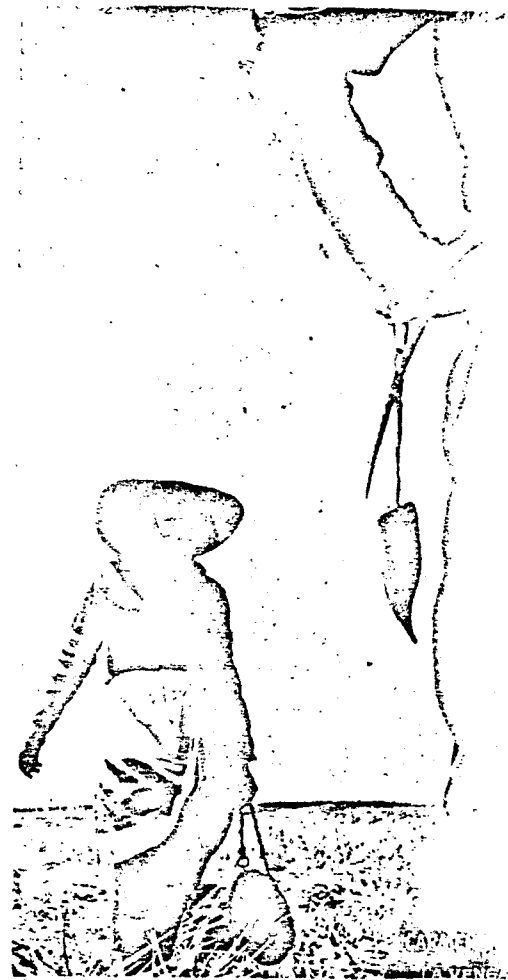
—Eso es posible. Si yo hiciese otra película sobre el teatro, tendría por fuerza semejanzas con "Cómicos", y si vuelvo a hacer un film sobre el campo, las tendrá con "Los segadores". Como yo he hecho aquí en España una película sobre la alta burguesía, o con un medio que es alta burguesía, lógicamente al desarrollarse en ese mismo medio "Los inocentes", habrá siempre algún punto en común. Pero esto es algo que no me preocupa. Quiero decirte que es posible que sí. "Nunca pasa nada" se desarrolla en un clima provinciano y es similar—porque la provincia es siempre similar a sí misma—al de "Calle Mayor". Si esto se dice así, me parece bien. Lo que no entiendo es que pueda tener un sentido peyorativo. En esta última película he dado algunas de las constantes de la provincia que ya estaban en "Calle Mayor" en la medida en que aquella película era sobre todo un "documental sobre la provincia", salvando en parte la anécdota de Bety Blair. En "Nunca pasa nada", no. Los acontecimientos humanos, y no la descripción del entorno, es aquí lo fundamental. Hay una descripción, pero no es tan exhaustiva como en "Calle Mayor". Y esto es también porque ahora creo que con menos pinceladas se pueden decir más cosas; uno va a una gran economía. Este oficio del cine lo va permitiendo a uno un mayor "depouillement", que tanto les gusta a tus amigos de "Cahiers". Ahora describo un ambiente sin insistir demasiado en ello.

—¿Escribes de tal forma tus guiones, que ya está incluido en ellos todo tu mundo de ideas, hasta el punto de que después el rodaje es, sobre todo, la ilustración de ese guión?

—No sé, ya sabes tú cómo hago mis libros; no doy planificación jamás; todo lo que hago es poner números, a veces bastantes, para que la producción crea que hemos hecho mucho cada día.

"NUNCA PASA NADA"

Ya conoces la historia de "Nunca pasa



"La venganza"

ces lo que te sucede en ese plano largo es que por dificultades técnicas del sitio de rodaje no puedes acercarte quizás con la cámara todo lo que quisieras. Pero donde más he sentido yo esa necesidad fué en "Los segadores". En un film que duraba dos horas y tres cuartos, y del que se dijo que yo había gastado tanto material —en relación gasté menos que en "Calle Mayor"—, se trabajó tan bestialmente, las jornadas eran tan enormes, que muchas veces yo me daba cuenta de que allí hacía falta algo, que necesitaría unos planos cortos para el montaje, pero era físicamente imposible seguir; ya no podíamos más, y había un plan de trabajo que respetar y unas fechas.

"LOS SEGADORES" PUDO SER EN CINEMASCOPE

Si ahora he hecho estas dos películas en Cinemascope es porque, entre otras cosas, cuando yo hice "Los segadores" resultaba que yo quería haberla hecho en Cinemascope, pero entonces ese procedimiento era muy reciente para nosotros. Mi interés máximo en hacerla así es que era la película ideal para el Cinemascope. Imagina que si un film en La Mancha no se hace en Cinemascope, entonces ya no sé qué uso más idóneo se puede dar al sistema. Y, sobre todo, porque lo que tiene el Cinemascope—del cual estoy muy enamorado en estas últimas películas, y cuando pueda haré mis films en setenta milímetros o en Cinerama y cuando salga una cosa más grande la usaré, porque lo importante es dar todo a su medida siempre—, lo importante, como te decía, del Cinemascope es que uno puede dar los personajes y su mundo, todo al mismo tiempo. En el viejo formato, para dar ese mundo tenías que usar el plano general, y para mostrar a los personajes había que recurrir al plano medio. Lo que falla en "Los segadores", es eso justamente. Para dar todo ese mundo de La Mancha tienes que tener a los personajes en plano gene-

nada"; es una película que yo quería hacer en octubre o noviembre de 1961. Surgió la posibilidad de hacer en Argentina aquella historia que habíamos escrito Eceiza, Querejeta y yo para rodar en San Sebastián. Pude montar todo el proyecto para hacer la película en América. Posteriormente se autorizó "Nunca pasa nada". Para rodar esta historia estuve recorriendo diversos sitios, hasta que me encontré con Aranda de Duero, que era exactamente lo que yo había descrito. Sucede que había incluso casas, tipos, bares que coincidían justamente con el guión. Esto no es una casualidad, sino que como lo que estaba escrito se basaba en una realidad, el encuentro con el lugar se daba en estas circunstancias que era natural, porque lo que figuraba en el guión tenía una verdad. En cuanto a cambiar diálogos, siempre se siempre se ajustan algo, pero nunca son cambios sustanciales.

—¿Cómo te has entendido en el trabajo con Eduardo Borrás? ¿Tenías hecho ya un guión con Eceiza y con Querejeta y lo habéis adaptado a las características del Mar del Plata y Buenos Aires?

—Con Eduardo Borrás he trabajado estupendamente. Pero no había un guión cuando llegué allí. Lo que había simplemente era una historia que se desarrollaba en San Sebastián en invierno—me agradaba la idea de tomar en el invierno una ciudad típica de verano—. Borrás y yo escribimos el guión situándolo en Mar del Plata, que, como tú sabes por las dos veces que hemos estado allí juntos, es una ciudad que a mí me gusta y me apetecía

"Los inocentes"

la lejanía de casa. A mí, de trabajar fuera de España, lo que sí me gusta es este tipo de experiencias.

RODAR "SONATAS" EN MEJICO FUE APASIONANTE

Como me resultó apasionante el rodar "Sonatas" en Méjico. Hay un cineasta que a mí me apasiona y que es extraordinario para esto de llegar a un país y reflejar su esencia en una película; me refiero a Joris Ivens. A mí me parece que un hombre así es como si tuviese más vidas. Llega a un país, lo absorbe, es como si lo chupase, lo hiciese cosa propia, y después lo refleja de manera modelica. Y al ver sus películas te das cuenta que aquello que nos enseña es en unos casos holandés, en otros chino, en otros americano. Esto es muy hermoso, porque él consigue, además, seguir siendo él mismo siempre. Por eso te decía que ir a Méjico y hacer una película mejicana me atrae muchísimo, sobre todo porque ya sabes que a mí el episodio mejicano de "Sonatas" me gusta mucho. Lo que no me interesa es hacer la vida de "Isadora Duncan", porque eso no me sirve para nada. Todos los temas son interesantes; pero como el tiempo de la vida de uno es limitado, entonces me dan envidia esas filmotecas de los directores americanos en las que te encuentras de pronto con que Ford tiene 130 películas, que seguramente de muchas de ellas tendrá recuerdos confusos; ya no se acuerda ni cómo las hizo. A mí esto me maravilla, me entusiasma, y uno piensa en nuestros medios, en lo fatigoso que es hacer una película aquí, en que uno tiene que hacérselo todo, a veces hasta llevar las latas debajo del brazo para que las vea alguien. Yo no he podido nunca romper esa maldición; quisiera hacer más películas, pero no puedo. No puedo hacer más que una película al año.

—¿Tú no crees que hay otro camino, aparte del que tú has utilizado desde un principio, que consiste en ir directamente en busca del mundo espectacular y a través de esas historias, dar una visión del mundo, como algunos americanos han hecho?

—A través de las obras de alguno de estos realizadores se ven las cosas en que cree, aquello que no les gusta, cuál es su postura moral ante el mundo. Hay un público normal que se sienta en su butaca el sábado por la tarde y que quizá únicamente ve la peripecia externa, mientras que un sector más preparado entiende lo que hay además de la simple película de aventuras, el film policiaco o el melodrama sentimental.

—¿Y entonces para qué sirve la película?

—Sirve para dejar constancia de su mundo.

—Pero lo importante es movilizar al espectador. ¿A ti no te gustaría hacer un film donde convencieses a la gente de algo?

—Vista la cantidad de gente que se empeña en convencernos de cosas, creo que a mí me gustaría cada vez menos hacer una película así. Pero hay un ejemplo que es para mí importante, el único en que

mucha jugar con ella, verla en invierno. En cuanto a que la historia hubiese sido muy diferente de hacerla en San Sebastián, es cierto que habría sido lo mismo, pero había estado "habitada" de otra manera. Planteada la película en Argentina, el problema moral quedaba más abstracto, más esquematizado, más en el aire. No tanto por un desconocimiento del medio, sino porque ese medio, la gran burguesía argentina, tiene en general los defectos de la gran burguesía española, francesa o italiana, pero carece de aquel légamo, de esa serie de implicaciones, de tradiciones, que podía darnos, por ejemplo, una vieja familia vasca. Piensa que el problema religioso, por ejemplo, de haber situado la película en San Sebastián habría sido fundamental. Pero en "Los inocentes", situada en Argentina, ese problema es muy diferente; no existe. Ni aparece.

—El trabajar con Borrás, ¿no ha supuesto algún problema, dada su clasificación como guionista únicamente de éxitos comerciales?

—Borrás es un hombre que ha resulta-

do muy útil, tiene un gran oficio y es un excelente profesional. En Argentina es cierto que para muchos es un escritor maldito, en especial para los jóvenes turcos argentinos, que le han achacado siempre muchísimas cosas, creo que por la misma razón de ser español; una de las cosas de que le acusan es de haber hundido a Hugo del Carril. A mí me parece absurdo; creo que un director tiene que ser muy incapaz para que verdaderamente le pueda destruir un guionista. En "Los inocentes", Eduardo ha creado muchos personajes y ha escrito diálogos muy afectivos. A veces se pasaba, y entonces yo le corregía. El problema que se me planteaba en una película de este tipo era el del lenguaje. Para mí, el film es el que he rodado en Argentina con aquellos diálogos, y no exactamente el que se estrenará en España doblado. Me han dicho que si lo dábamos con los diálogos grabados en Argentina, muchas expresiones harían reír a la gente. Si de algo estoy contento, es de que la película sea una película argentina. Pero ha sido una experiencia muy rica para mí, y si algo me molestaba, era



se ha logrado un cine de ideas estéticamente bien hecho. Me refiero al gran apogeo del cine ruso. Viendo esas películas hoy, no se comprende cómo podían estar hechas de verdad para un pueblo tan atrasado como el que heredaron de las zares. Y la verdad es que hubo películas de esas que no tuvieron aceptación pública. Y, además, no podían tenerla porque de verdad eran muy complicadas.

EL CINEMASCOPE ME PERMITE ESPECTACULARIZAR LAS HISTORIAS

—Posiblemente. Una de las razones que no te he dicho por las que quiero utilizar el cinemascopio es porque como mis películas no son historias que se sigan con

el agrado que ese otro tipo de cine produce, como no puedo apoyarme en un final feliz, sino que mis finales generalmente son amargos, pienso que una manera de compensar al espectador popular de no darle esas películas en colores, esas canciones, que le dan otros días, es espectacularizar un poco, aunque sólo sea en el proceso de proyección, mis películas. Lo que tú me dices me parece peligroso, porque es como si el director estableciese, de un lado, la existencia de un público tonto que se va a quedar en la superficie de su película y la de otro público más avisado que podrá reconocer detrás de las imágenes un talento del director. Yo creo que el espectador merece más respeto.

—Porque tú te planteas el cine esencialmente como un fenómeno cultural

—Es que son dos órbitas diferentes. Entre el "entertainment" de los americanos y el cine que está uno haciendo no hay el menor punto de relación, son dos escalas diferentes.

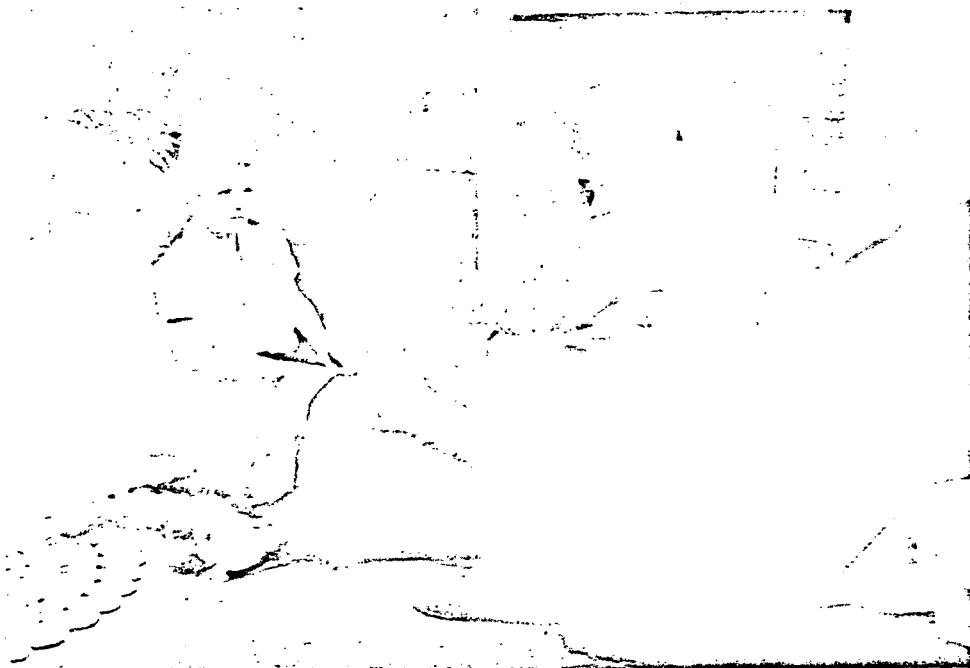
"IL GATTO PARDO"

—¿Y hacer espectacular lo cultural?

—¡Ah, ése es el problema! Por eso yo veo "Il Gattopardo", de Visconti, y me quedo destrozado. Me tiro por los suelos de satisfacción.

—Si, yo siempre que se plantea esto pienso que el único que realmente consigue unir las dos cosas es Visconti. Cuando me hablan de cine de ideas, de unas ideas determinadas, yo pienso que hay que ha-

"Nunca pasa nada"



cerlas con el gusto, con el talento del espectáculo que tiene Visconti.

—*"Il Gattopardo"* es perfecta. Es una película didáctica, históricamente es de un rigor absoluto, ideológicamente no tiene un fallo: tú ves la caída de la aristocracia y la subida de la burguesía históricamente al poder, y la única pena es que la película no dure cinco horas más para ver también la caída de la burguesía. Es un

film fabuloso, hecho, elaborado. Yo me acerqué a decírselo a Luchino en Cannes. Había pasado uno de los momentos mejores de mi vida. Yo daría algo por hacer una película así. Creo que me moriré sin poder disponer de esos medios. Hace unos días veía *"Lawrence of Arabia"*, que me demuestra lo que yo creía ya: que David Lean es un señor con un talento fabuloso. Aparte de los valores del personaje y todo eso, simplemente por sus valores espec-

taculares, todo lo que ha hecho en el desierto es prodigioso. Uno sale del cine sabiendo que podría hacer esas cosas, pero que en toda su vida no tendrá la oportunidad. ¿Como puedes llamar a José Ferrer, a Peter O'Toole? Es ya otra dimensión. No podemos olvidarnos de esto. Hay que intentar superar nuestras deficiencias, pero de todas formas hay que saber que un hombre sólo no es capaz aquí de montar la industria de la Coca-Cola. Lo más que conseguiré es crear La Casera.

—*Como visión ideológica tuya del mundo, las profundas mutaciones de estos tiempos, la coexistencia, ¿dulcifican o te hacen cambiar de posición el punto desde el cual haces tus críticas de la sociedad? Quizás manteniendo la misma postura, pero variando el campo de tiro por las mismas variaciones que está teniendo el mundo.*

—Pero el mundo va cambiando siempre en esa misma dirección. Todos los acontecimientos de esta última década, desde las luchas raciales, los problemas de la coexistencia, las luchas coloniales, las revoluciones nacionales, todo camina en una misma dirección. Todo lo que se haga en ese sentido está dentro de una misma línea; quiero decirte que no hay que cambiar ninguna de las posiciones. No hay que perder una posición vigilante. La gente lo que sí está hoy es mucho más consciente de los problemas. En cuanto a esa visión crítica, no depende tanto de cómo evoluciona el mundo exterior, sino de cómo evoluciona uno mismo. Hay una carga de infantilismo, de provisoriedad que con el tiempo se transforma en algo más sereno y si cabe más profundo.

J. C.



DIRIGIDO POR --- nº63

ENTREVISTA CON J. A. BARDEM

PREAMBULO

Por una de esas extrañas coincidencias, la entrevista tuvo lugar a la mañana siguiente de haberse conocido por medio de la prensa, la fuga de Fernando Lerdo de Tejada, aprovechándose de las vacaciones concedidas por el juez instructor Rafael Gómez Chaparro, que tomó su decisión sin cumplir los requisitos legales preceptivos. Naturalmente esto puso inopinadamente de actualidad la película de Bardem, y este hecho creo que tuvo cierta incidencia en el desarrollo de la conversación.

—¿Las nuevas circunstancias políticas te han permitido hacer el cine que propugnabas?, o dicho de otra manera *7 días de enero* responde al cine de testimonio que has preconizado desde las conversaciones de Salamanca?

—Sí, creo que se puede considerar esta película como un ejemplo del tipo de cine que yo siempre he defendido. De alguna forma se puede considerar como la praxis de la teoría de Salamanca.

—¿Eso significa que sigues pensando que las conclusiones de Salamanca siguen teniendo vigencia en 1979?

—Para mí, sí, desde luego, y ésta ha sido la primera vez en que he podido poner en práctica —porque la libertad política era la condición mínima indispensable— ese enunciado del cine como testimonio, del realismo crítico, del cine popular y nacional, y todo eso.

—Lo de cine popular es un término muy equivoco, ¿en qué sentido lo empleas tú?

—Yo me refiero simplemente a que trate problemas de las clases populares, más que de la pequeña burguesía, eso por un lado; por otro lado es el acercamiento por medio de un instrumento —que es el cine— a la realidad, con un contenido crítico, que ya se les ocurrió a los hermanos Lumière cuando hicieron *La salida de los obreros de la fábrica* o *El regador regado*.

Pero naturalmente no se trata únicamente de plasmar la realidad tal cual, sino que hay que filtrarla a través de un cierto prisma crítico. Pero ya mostrar la realidad tal cual, era imposible con la censura de la dictadura, es imposible siempre mostrarla en cualquier dictadura, mucho menos hacer una interpretación crítica. El acercamiento crítico a esa realidad es lo que a mí me interesa y creo que ahora ya se puede hacer.

—¿Hasta qué punto se puede decir, que tu postura ante el cine deriva del neorrealismo italiano, como se ha repetido frecuentemente?

—El neorrealismo tenía, además de algunos puntos de contacto evidentes otra serie de dimensiones con las que no estoy de acuerdo, fundamen-

talmente, el último sentido zavattiniano de la desespectacularización del cine. Piensa que yo siempre he hecho cine dentro de las coordenadas de la industria capitalista. Quiero aprovechar y explotar al máximo las contradicciones propias de ese sistema, que me permiten que si el producto que yo hago es rentable para el productor, yo puedo hacer ese tipo de cine, que es heredero de las películas realistas americanas, que sirvieron de modelo también a los cineastas revolucionarios.

—He hablado de realismo crítico y no de realismo socialista porque como tú decías, tu obra se inscribe dentro de un mundo capitalista.

—Has mencionado la palabra tabú e imposible, que es la del realismo socialista. Es un eufemismo que tiene una base cierta, pero que luego ha sido deformado por decisiones dictatoriales en los lugares donde se aplicaba.

—Precisando más, tu cine actual derivaría de lo que llamas el realismo americano, con aportaciones de neorrealismo y quizá de la escuela documentalista inglesa.

—Efectivamente, y del «free cinema» inglés, y del cine más vivo y más creador, que es el cine de la revolución de los años veinte en la Unión Soviética. Y además, la aplicación de este tratamiento realista es la que ha dado los mejores frutos, a lo largo de la Historia del Arte en España.

—Hay un cartel inicial en que afirmas basarte en hechos ciertos, pero que otros nacen en la imaginación de los guionistas. ¿Podías precisar más? A mí me parece que has seguido muy estrictamente el desarrollo de los acontecimientos, con trasposición incluso de nombres y personajes reales.

—Eso es lo que dices tú. Yo me atengo a lo que dice el cartel. No olvidas que el tema está «sub júdice» y existe el secreto de sumario. Hasta que los hechos no estén juzgados, no se puede afirmar nada.

—El problema que se plantea es que resulta una película con clave para entendidos, de forma que alguien que no conozca muy exactamente la historia de la matanza de Atocha, no logre captar las trasposiciones que hay en la película.

—Buenos, eso era inevitable en la situación en que está legalmente el sumario sobre Atocha. Recuerdo un caso muy similar en *El atentado* en que no se utilizaban los nombres verdaderos.

—Pero todo el mundo los sabía.

—Efectivamente nadie ignoraba que se trataba del caso Ben Barka.

—¿Te planteaste la posibilidad de hacer una película, no de reconstrucción, como es *Siete días de enero*, sino de invención a partir de unos hechos reales?

—En la película hay una parte de reconstrucción, que se refiere a los datos y los hechos que se conocen, y

otra de invención, que se refiere a la parte que no se conoce, de la que no se tienen datos. Pero en esa invención, la distancia entre la verdad y lo que se expone en la película, es tan pequeña como se quiera.

—Por supuesto pero, yo me refería más bien a la posibilidad de hacer una reflexión política partiendo de unos hechos, en vez de la reconstrucción de unos acontecimientos que lógicamente tuvieron una significación y una incidencia política. Pasando a otro tema: ¿Qué criterios os guiaron a la hora de decidir la estructura de la película?

—En la medida en que hemos decidido dejar a los abogados en segundo plano, y hemos elegido una óptica, que ha sido la óptica de los asesinos, para que conduzca el film, hemos tenido que inventar todo lo referente al personaje central, porque sobre esto había muy pocos datos en el material utilizable legalmente, que hemos tenido a nuestra disposición; pero a la vez en función de los datos que uno puede tener, esa invención no podía ser enloquecida, tenía que mantenerse dentro de los límites de lo que podría haber ocurrido, y eso limitaba enormemente esa invención. Respecto a la estructura de la historia, eso no quiere decir que ese sea el único tratamiento posible, sino únicamente el que yo he elegido. Ha habido gente que ha dicho que se echa de menos el que no se explicase el trabajo y la actuación de los abogados laboristas, pero yo siempre he tenido muy presente, que el hecho de mi militancia en el partido comunista, que hace que cualquier cosa que yo haga, la más leve, se puede interpretar como un panfleto, y he querido que la película presente un punto de vista objetivo lo que, una vez terminada, me parece uno de los grandes aciertos del film.

Para gentes con tendencias políticas muy definidas, que seguirán pensando que la película es un panfleto, había que decirles que yo no tengo la culpa de que las víctimas fueran camaradas del Partido Comunista, ni tengo la culpa de que las trescientas mil personas que estaban en las Salesas levantasen el puño. Eso no es un panfleto, eso es realidad.

Pero quería decirte que una de las razones de elegir el contar la película desde el punto de vista de los asesinos, en lugar del de los asesinados, es que sólo con mostrar objetivamente la realidad cotidiana del trabajo de los abogados, hubiera servido para que se me acusara de hacer propaganda del Partido Comunista, y yo quería evitar por todos los medios, ese sambenito, gigantesco sambenito que me han endosado.

Inicialmente hubo un intento de hacer una especie de vidas paralelas, presentando por un lado a los asesinos y por otro lado a las víctimas. Una de las razones que nos impulsó a no seguir en ese sentido fue que en



el caso de los asesinos, había una posibilidad de inventar, dentro un espacio de ficción muy reducido —como te he dicho antes— pero respecto a las víctimas, no cabía la menor invención, y eso provocaba una falta de adecuación con mi forma de plantear el film y entonces se decidió ya definitivamente contar la historia desde la óptica de los asesinos, dejando a las víctimas únicamente como telón de fondo.

—Tú te refieres a las razones que os llevaron a elegir el punto de vista de Luis Maris como conductor del film en lugar del de los abogados, o el de la presentación paralela, pero

¿no pensastéis que un tratamiento mucho más escueto de los hechos —al estilo de los teletipos del comienzo— hubiera conferido mayor intensidad y rigor al film?

—Si inscribes la película dentro de una producción habitual, lo que significa que no pretendes hacer un documental, ni un film de explotación limitada, forzosamente tienes que urdir este tipo de intriga, que es lo que te permite tener una mayor difusión. Además, tampoco tenía ese material, ni el dinero para hacerlo. Yo no podía reproducir la manifestación pro-amnistía de aquel domingo...

—No me refiero a la reconstrucción

de la realidad, cuanto a la posibilidad de prescindir de que el hilo conductor fuera un personaje, tanto fuera el de Luis María, o el de cualquiera de los abogados laborallistas.

—La elección de ese hilo conductor me permitía entrar en un medio social que es el de Luis Maris, el de Don Tomas, etc.

—Sí, pero el prescindir de ello, te habría permitido profundizar en el secuestro de Villaseca, en la actuación de la Policía, en una serie de temas que la película elude, en beneficio, por ejemplo, de las relaciones de Luis María y su novia.

—De hecho, en el guión había algo

de esto, se daba más importancia a los diversos sucesos de esos siete días de enero, pero es que allí aparecen dos problemas que imposibilitaron el llevarlo a la práctica: el problema del dinero, agravado por el hecho de que el presupuesto de la película, tal como está, sobrepasa con mucho el presupuesto medio de una película española, por lo que la rentabilidad de la película no está en absoluto asegurada, no hay asegurado ningún mercado extranjero.

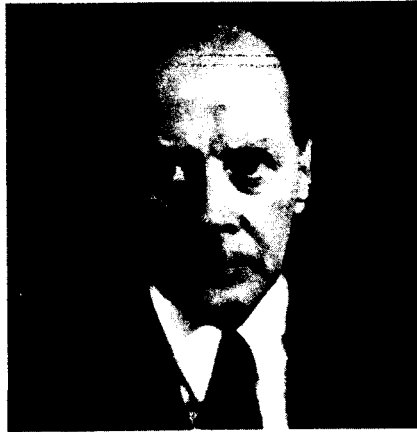
—Bueno, supongo que el de Francia al ser coproducción.

—Pero aun así, no hay ninguna garantía, por eso no se podía reproducir lo de M.^a Luz Nájera, lo de Oriol, lo de Villaescusa. El otro problema que lo imposibilita era el de la duración. En el mundo capitalista la libertad de expresión es función de los horarios comerciales. Es decir que una película que supere el límite de dos horas —si es nacional— es de una explotación muy dudosa. Una película contando esos siete días tal como estaba pensada en un principio, contando esa incipiente noche de los cuchillos largos, la que va del 24 al 25 de enero, producía en sí misma una película de más de tres horas. Ya de hecho dejé de rodar algunas cosas, y luego he tenido que podar algunas cosas, hasta dejarla en los límites que son válidos para mí, y que son las dos horas ocho minutos que dura la versión que tú has visto. Las únicas películas que pueden tener una mayor duración, son películas americanas que tienen el apoyo de la publicidad, y de las compañías multinacionales. La primera versión del film duraba dos horas y treinta y un minutos, y he tenido que cortarla, por la imposibilidad de su exhibición tanto en España como en Francia. Yo tenía la ingenua esperanza de que en Francia fuese más factible, y ha sido al contrario, ya que al ser sesiones continuas el que la películas dure más de dos horas, supone un pase menos, para el exhibidor, y no están dispuestos a pasar por ello.

Yo quizá tengo debilidad por las películas largas, pero lo cierto es que este tema daba para hacer todo un serial.

—Te has referido únicamente al punto de vista, y yo también te preguntaba por la estructura temporal, por ejemplo: no es una película narrada cronológicamente, ni lineal en su estructura temporal. Las sucesivas vueltas atrás, parece que tienen como único objetivo poder poner el entierro al final de la película.

—Bueno eso es cierto, en la medida en que el hecho histórico importante para mí es el entierro. Bueno, la matanza y el entierro que van unidos. Entonces entiendo que si hubiese contado la película de una manera cronológica no hubiera tenido la intensidad emocional que yo quería que tuviese. Si la película se titula *Siete días de enero* es para dar a entender que no fueron hechos aislados, sino



que formaban parte de un plan...

—Título, por otra parte, con dos claras referencias cinematográficas: Eisenstein y Frankheimer.

—Efectivamente hace alusión al libro de John Redd «Diez días que conmovieron al mundo» en el que se basó Eisenstein para realizar *Octubre* y al fim *Siete días de mayo* que trata de un complot de militares de extrema derecha para tomar el poder en los EEUU. El título inicial de *Complot* se desechó porque no decía gran cosa, y porque en Francia estaba desacreditado por haber sido utilizado con demasiada frecuencia en películas de infima categoría. Como por otra parte no queríamos aprovechar comercialmente el hecho sangriento, abandonamos la idea de llamarle «Atocha» o cualquier otra cosa equivalente, por pudor.

—Estábamos en las razones de acabar la película con el entierro.

—Para mí lo importante es ver cómo se produce el hecho y llegar hasta las últimas consecuencias que se podían contar. Naturalmente si la película la hubiera hecho ahora, habría contado lo ocurrido ayer, que uno de los presuntos autores de la matanza, se ha escapado con la complicidad de un juez. La película termina en el tiempo, en el reconocimiento de los asesinos, con su fecha correspondiente.

—Pero esto te sirve para un flashback, cogido por los pelos, porque tanto ella como él, pueden recordar la matanza en la que estuvieron, pero no el entierro, al que ni ella ni el asesino asistieron.

—Ese es un tema que no me ha preocupado. La idea central de la estructura del film, que a mí me parece muy válida, y muy efectiva, es contar el asesinato tres veces.

—Y el entierro dos.

—No, el entierro sólo una.

—No, dos, el final y otra cuando está Luis María con su novia.

—Pero es una referencia mínima. Decía que la primera vez yo no veo lo que pasa, yo no veo la masacre, la oigo, ni siquiera veo el resultado de esa masacre, lo veo a través del asesino, y esto me parece muy efectivo. De hecho en el guión no estaba así. El se asoma y ve a los muertos, pero lo cambié en el montaje. Primero porque eso daba una carga espectacular, que era mucho mejor reservar para el final, y además porque potenciaba, multiplicaba, la tensión. La segunda vez se cuenta a través de las declaraciones y utilizo el truco cinematográfico de saltar hasta el bar donde están tomando una caña, y la última vez que está dado por el reconocimiento de los asesinos.

—Si antes hablaba de la primera vez que se hace referencia al entierro, es porque uno tiene la impresión de que lo pones para hablar del silencio del entierro que luego dramáticamente no te resulta y no utilizas; ellos hablan de un silencio que luego no aparece en el film.

—Es el problema del silencio. Para los testigos que estaban allí, era una impresión muy fuerte, pero es intraducible. Era un silencio muy subjetivo. Yo tengo el sonido real del entierro y no dice nada, es una cosa sucia y que no funciona en absoluto. Probé incluso a poner el silencio óptico pero tampoco decía nada. El silencio óptico funciona en un momento de tensión dramática de otro tipo, como es el momento del reconocimiento, porque desde que ella dice «pasaré yo primero» hasta el final hay silencio óptico. No se oyen los pasos, ni los disparos, ni las caídas, ni nada.

—Quizá el utilizar el silencio durante esa secuencia, la anterior al entierro, imposibilita su utilización después; de cualquier forma el problema era encontrar un equivalente filmico a ese silencio psicológico.

—No creo que esa sea la razón. Lo que pasa es que era muy difícil buscar el equivalente filmico a ese silencio psicológico porque el material documental ya estaba rodado, las imágenes ya me venían dadas, sólo tenía soluciones físicas, que eran el silencio óptico, o el sonido real y ninguna de ellas servía. Porque si lo piensas después, ese silencio que te impacta tanto cuando estabas allí, no es un silencio objetivo, es un silencio subjetivo. Tú percibes una parte del ruido físico del entierro. Hay tantos silencios como gente había allí, y a mí no se me ha ocurrido una forma de darlo. Mantener todo el entierro en silencio —y es una experiencia que hice durante el montaje— cansaba y resultaba aburrido, porque no estabas emocionalmente implicado en ese instante. Esa implicación emocional la conseguí a través de la música, que a mí me parece un acierto, y que me permitía además de incluir un montaje más largo del entierro —la eficacia de esa escena está en función de su duración, de su reiteración, y eso también lo comprobé durante el montaje— servirme de ella de una manera expresiva. Quiero decir que esa manifestación cívica, a mí me parece uno de los momentos clave de la historia de este país. En mi recuerdo personal sólo otros hechos, que fue la explosión de júbilo de abril, con la proclamación de la República en la Puerta del sol, donde me llevó mi padre siendo muy pequeño, se le puede comparar. Pero las imágenes solas no daban suficientemente la impresión —desde mi punto de vista— de que coincidían dos cosas: una sensación de dolor, pero también una sensación de continuidad de lucha, y la melodía ayuda a esa inflexión, pasando de una melodía muy triste a algo más vigoroso, de pueblo en marcha.

—Utilizas dos veces la cámara lenta y me gustaría que habláramos de las dos. Una de ellas es la entrada de Juan Margallo en el despacho de los abogados. No parece que haya ninguna justificación.

—Esa escena era más larga; estaba en función de lo que estaba contando el personaje interpretado por Francisco Vidal. Tiene un sentido rítmico en función de como está contando el superviviente el suceso. Como Luis Ramos está físicamente muy jodido cuando declara ante el juez, el actor (Paco Vidal), tiene un modo de recitar que es un poco nebuloso, es consciente de lo que dice, pero la emisión de voz es como de recuerdo blando, no definido, un poco confuso, y en ese sentido utilizaba la cámara lenta, porque así todos los movimientos iban acordes con el tono de la declaración.

—Quizá al cortar parte de lo rodado, lo que queda no tiene sentido.

—No sé. A mí me parece que es congruente con el ritmo de la declaración de Paco Vidal. Además la correspondencia entre lo que narra y lo que se ve, se produce con la cámara lenta, pero si estuviera rodado normal no daría tiempo, no se correspondería lo que se oye con lo que se ve. Que conste que siempre pensé en hacerlo así. No lo rodé de las dos maneras, sólo a cámara lenta.

—El otro momento de la cámara lenta es la matanza. Aquí se supone que las razones que te llevan a hacerlo son distintas.

—Bueno en realidad estás buscando siempre resolver el problema de comunicación, se trata por tanto de impactar. El uso de la violencia en cine hace que la gente no le afecte el hecho de que alguien le pegue un tiro a otro y le mate. Ya no impacta a nadie. Lo que sí es curioso —y eso traté de plantearlo en «el último día de la guerra»— es que la gente siempre muere enseguida, se omite el que alguien quede herido, sufra, se queje. El caso es que la violencia repetida del cine industrial ha producido esa asepsia. La violencia funciona comercialmente si evitamos que alguien al caer se rompa un hueso, o se le salgan las tripas o tarde diez minutos en morir, gritando. Es decir, la violencia es rentable si las víctimas mueren limpiamente. Por otra parte, en este caso se tardaron aproximadamente cinco segundos en matar a esos cinco camaradas, lo que se tarda en disparar diez y ocho tiros con dos pistolas del nueve largo. Entonces en cinco segundos no comunicas el horror de un hecho como ese al público. Entonces se planteó para mí un problema. De un lado al hacerlo en cinco segundos no lograba la intensidad que cara al espectador, el hecho requería. De otro existía el peligro contrario, caer en la morbosidad. Yo recuerdo que cuando fuimos a rodar la escena, yo hice una reflexión en voz alta a mis compañeros, para que nos diésemos cuenta que no se estaba tratando de hacer un «western» —sin que esto suponga un desprecio al western— sino algo que trascendía al puro hecho violento. Luego, posteriormente, en el montaje he experimentado toda suerte de posibilidades,

desde no ver la matanza —que podía ser congruente con el no haberla visto nunca— hasta ver cómo disparan pero no ver cómo caen —para evitar esa posibilidad, que a mí me jode mucho, de peckinpahismo—; he hecho todas las pruebas y me parece que la más efectiva es la que ha quedado. Si quitaba la caída a cámara lenta, se quedaba corta, para el tipo de público al que va dirigido. Quizá no se quedase corto para un público de segunda lectura, quizá para un público más elitista, eso sobrase.

—Tú hablas de un alargamiento del tiempo como necesidad dramática pero eso te lo habías preparado ya mucho a lo largo de la película. Precisamente al hacer que se vea tres veces la matanza, ya se han producido las condiciones para aumentar la intensidad dramática de esa escena.

—Ya, pero si lo hubiese dejado sin la cámara lenta, eso no funcionaba. Eso lo comprobé yo mismo. Lo puse una vez, lo quité, comparé y decidí que resultaba más efectivo incluyéndolo.

—Había otro problema: en la violencia a cámara lenta, se produce una sensación de irrealidad, por la distorsión del tiempo, que conduce a una estilización de la violencia y que puede ir en contra de lo que tú tratabas de comunicar al espectador. La violencia es más «bonita» a cámara lenta que rodada normalmente.

—No sé, yo creo que no. Yo creo que así es más efectivo dramáticamente. Por otra parte, la irrealidad existe en cualquier trozo de la película, porque estás jugando con el tiempo, en función del montaje. Alargas y acortas el tiempo en función de lo que te interesa dramáticamente.

—¿En función de qué criterios seleccionaste el material documental y qué problemas te produjo su integración en la película?

—Piensa que una de las razones fundamentales de la existencia de esta película, es dar constancia de lo que pasó aquellos días. De igual manera que la gente en este país no sabe que los nazis mataron seis millones de judíos porque no se ha explicado nunca, porque TVE —que como decía un compañero, es el único Palacio de Invierno que hay que tomar—, el mayor instrumento de difusión de cultura audiovisual, lo bloquea todo; el común de los mortales en España no sabe lo que ocurrió, porque ni Nodo ni TVE lo han mostrado. Entonces yo utilicé material procedente de dos sitios: del colectivo de cine de Madrid y de la televisión alemana. He utilizado todo el material existente y que desgraciadamente es poco. Una de las misiones que tenía el colectivo era tratar de captar ese material de sucesos, de información que se utilizaría después como contrainformación para desmentir la información manipulada oficialmente.

Es dramático pensar que con todas las manifestaciones y choques con la



Un Film de
7 DIAS DE ENERO
J.A. Bardem



Un Fi
7 DIAS DE ENER
J.A. B



Un Film de
7 DIAS DE ENERO
J.A. Bardem

Policía que ha habido en España, durante cuarenta años de franquismo, no existe prácticamente nada, salvo lo que hicimos en el Colectivo de Cine cumpliendo con nuestro deber de militantes y de Cineastas. Por otra parte, si en lugar de Fino García Trueba, el que produce es la Metro Goldwyn Mayer, yo puedo reproducir la manifestación del domingo y puedo imitar la realidad, pero con los medios de que disponía...

—Pero ahí se plantea un problema de dos tipos. Uno de elección y otro de eficacia. Parece que tú pretendes cubrir con material rodado por ti lo que no tienes de documental, pero por otro lado las diferencias son muy grandes, de todo tipo, aunque los botes de humo te ayuden a camuflarlas.

—Ese rodaje le hicimos precisamente el domingo, porque tenían que estar cerradas las tiendas y el horario era de las ocho y media a las dos y media. Pero no pudimos empezar a rodar hasta las once y media porque no había gente. Todo lo tuvimos que hacer en dos horas porque a la una y media se nos acabaron los botes de humo, y sin botes de humo no había Dios que pudiera rodar eso. Pero sirvió presentar la convivencia de la Policía y de los comandos armados de ultraderecha.

—La posibilidad de rodar en la Dirección General de Seguridad estuvo condicionada a alguna modificación del guión?

—No pusieron ningún tipo de pega. Yo al terminar el guión lo presenté para poder utilizar las instalaciones, pero yo ya había buscado un lugar que nos sirviera si nos lo denegaban. El mayor problema era el de los coches de policía, que costaban mucho dinero. Supongo que consultarían con las altas instancias, y dijeron que sí.

—¿Qué ha ocurrido con el tema de Cannes?

—Bueno parece que definitivamente la película no va. La vieron Gilles Jacob y sus muchachos, y la primera excusa que me dio fue que este año tenía veinte películas, que eran muy buenas y que ésta no estaba entre esas veinte películas. Que lo que menos les había gustado era la actuación de los actores. Yo le dije que me buscara otra excusa porque esa no me valía. Luego este comité de selección ha estado viendo una serie de películas españolas, y no les ha gustado ninguna, y eso me parece ya una discriminación a la que no hay derecho. Yo no hubiera protestado si hubieran elegido una película de un compañero, pero el no elegir ninguna me parece una campaña contra el cine español. Es una bofetada contra el cine español por parte del comité de selección.

—A mí el tema me parece muy curioso, porque se reúnen varias circunstancias. A ti Cannes te lanzó hace veinticuatro años. Por otra parte, ha sido Cannes extraordinariamente amable con el cine español, en los

últimos años. ¿A qué achacas tú este cambio de postura?

—A mí no me interesaría ir a ningún festival en la medida en que la película tuviera asegurada una audiencia. Pero en las coordenadas del cine español interesa tener una pantalla exterior que contribuya a su difusión. Y esa ha sido la lucha de los años anteriores. Pero también comprendo que esta película concretamente, en Cannes que es un festival capitalista y brillante, molestase por tener una carga política muy concreta. Parto de la base de que considero que es una espléndida película.

También puede ser que en la selección que hayan hecho este año, todas sean obras maestras y ésta se queda un poco por debajo, pero no me parece fácil. Yo he insistido ante García Moreno —y le he dado las gracias por su esfuerzo—, porque aunque él sea de UCD, y yo del PCE, es el Director General de Cine, y tiene que luchar por que haya una película española, ésta o la que sea. Pero me ha dicho que se han cerrado en banda, y que no quieren ninguna. Y yo a la quincena de realizadores o a cualquiera de esos lugares periféricos, no quiero ir.

—Yo que he estado en los últimos ocho años en Cannes, pienso que es muy extraño.

—Si tú me pides la razón concreta, yo no la sé porque hace catorce años, exactamente, que no voy a Cannes. Yo nací en el Festival de Cannes igual que Luis G. Berlanga. He ido múltiples veces con *Bienvenido*, con *Cómicos*, con *El ciclista*, *La venganza* y con *Los pianos mecánicos*, que fue una caída, porque allí me cascaron a modo, pero no fue culpa mía, yo sabía lo que iba a pasar, y no quería ir, pero el productor se empeñó. Esa fue la última vez, o sea que no sé exactamente cómo funciona ahora. El ir a un festival para un país de democracia subdesarrollada como la nuestra, es para utilizarlo como posibilidad de difusión.

—El cartel del final a mí me parece cuando menos equivoco. Parece sugerir que todo ha cambiado, cuando en mi opinión y la de mucha gente los cambios no han sido sustanciales.

—Hombre, me parece que no se puede decir que no haya cambiado nada.

—Me he explicado mal. Quiero decir que pienso que pasamos por una situación como la que describe Lampedusa en *El gatopardo*: «Es preciso que todo cambie, para que todo permanezca como está» y los sucesos cotidianos, incluyendo la fuga de Lerdo de Tejada y la actuación de Gómez Chaparro nos lo confirman totalmente. Por eso considero equivoco y peligroso el cartel que da la impresión de que el cambio ha sido sustancial y que han cambiado algo más que las apariencias.

—Evidentemente en este país no se ha producido una ruptura. El proceso



de cambio, por tanto, se está dilatando y estirando en función de lo que decía Lampedusa. Pero al mismo tiempo existe una legalización de unos partidos políticos obreros, de unas centrales sindicales obreras, se ha conseguido unas elecciones municipales aunque sea tres años después de lo que se tenía que haber hecho. Pero es lógico que los que buscan la transición para mantenerse en el poder, hayan hecho las elecciones municipales ahora, y no cuando tenían que haberlas hecho. Respecto al cartel, yo siempre he creído que ponerlo no significaba más que dar unos datos, tanto para nosotros como para el resto del mundo. Y eso tienes que dárselo al espectador porque no lo sabe. Porque yo no hago el cine sólo para los listos, para los enterados, sino para todo el mundo.

—Eso plantea un serie de problemas muy graves. El espectador, por la TVE, la publicidad y el cine que ha visto, está acostumbrado a un lenguaje, un código que si tú le sigues aunque aparentes cambiar el contenido, contribuyes a su perpetuación. En cambio si tratas de romper el código no logras la audiencia que buscas, estás hablando a la gente en un idioma que no entiende.

—Tal como lo planteas no tiene solución, pero yo no estoy de acuerdo. Yo me limito a dar unas informaciones al espectador, que considero necesarias, tanto al principio, como en el cartel final.

—No me refiero a eso. Me refiero a la base de una postura que supongo que habrás seguido de alguna manera, que distingue entre films políticos y películas policiacas sobre temas políticos, género éste último inaugurado por Costa-Gavras y seguido por Petri, etc., y en el que algunos incluyen tu film.

¿Tú crees que *Siete días de enero* es una película política, o un policiaco con tema político? ¿Crees que es preferible perder rigor para conseguir audiencia?

—Es muy complejo esto para poder contestarlo ahora. Yo pienso que uno de los motivos fundamentales de la película era dar cuenta de esos sucesos, informar de lo que había ocurrido, informar sobre el fascismo cotidiano. Dar ese testimonio. ¿Utilizan-

do qué sistema? Pues lo que te dije a principio, las contradicciones internas del sistema capitalista, que admite que esta película pueda llegar al mayor número posible de espectadores.

A mí me importa un carajo cómo se clasifique esta película, si película política o policiaca con tema político. Lo que quería era contar unas cosas y las he contado, intentado llegar al mayor número posible de espectadores, que es la tarea del cine industrial, que es el que he hecho siempre y el que sé hacer.

Un análisis en profundidad, en rigor del fascismo, no se le puede exigir al cine, porque no lo puede dar. Ese sería tema de un libro o de un ensayo, pero no de una película.

Se podrá seguir haciendo cine de este tipo en el futuro en la medida en que esta película sea rentable. No tanto en el interior, como en el exterior, como ocurrió con *El ciclista*.

—¿Has tenido algo que ver con el lanzamiento de la película?

—Ahí, desgraciadamente, uno ya no entra. Pertenece a otro mundo. Y más en este caso, con un distribuidor que no pone su nombre en la publicidad, ni en la cabecera de la película, pero que distribuye la película porque supone que va a ganar algún dinero con eso. Yo comprendo que tenga miedo, y supongo que eso le ha llevado a poner eso de «contra el terrorismo, venga de donde venga» y cosas así, que deshuesan y falsean el sentido de la película.

—Parte de la campaña está planteada sobre el precio concedido por la Dirección General de Cine, lo cual parece contraproducente.

—Yo creo que eso lo hace para dejar claro que se trata de un film aceptado por la Administración. Pero ahí ya no tengo fuerza y me considero satisfecho con que al distribuidor le haya gustado mucho la película, y no haya dicho: corte Vd por aquí, quite esto y aquello. Ha respetado la película entera y sobre su opinión de cómo hay que hacer la publicidad para que una película sea rentable, yo no quiero entrar. Pienso que si ha puesto lo del premio es para dejar claro que no se trata de una locura partisana por su parte, sino de una cosa que la Administración ha aceptado, e incluso dado un premio. Es un temor que existe y que es lógico porque el fascismo existe y por eso la policía está en el cine. Esta película no se ha estrenado en ningún lugar de España, hasta que no se ha estrenado en Madrid, y se ha visto que no ha pasado nada. Pero el miedo es lógico porque el fascista está ahí, dispuesto a machacar y aprovecharse de la impunidad que hasta ahora la ley le ha permitido. Hay gente que tiene miedo a ir a ver la película, por temor a lo que pueda pasar. Se asusta porque esta la policía, pero si no estuviera la policía, el peligro sería mucho mayor.

Antonio Castro

muerte de un ciclista

Cinema Universitario nº 2

I.—Entendemos que la película "Muerte de un ciclista" sólo se puede mirar en un sentido. Viendo en ella una singularísima realidad española. Pero para encontrar aquel sentido, con todos sus contornos y con todas sus exclusiones, es necesario hallarse dentro de esta nuestra realidad de España. Por ello, no nos sorprende que la crítica extranjera no haya sabido dar con el verdadero significado del film de Bardem. Lo que sí nos choca es que la crítica nacional, incluso la más consciente, es decir, la mejor preparada, haya demostrado una ceguera tan completa como unánime.

Nadie podía hacer la crítica de "Muerte de un ciclista" mejor que nosotros, universitarios españoles del año 1955. Nosotros, que estamos auténticamente representados en la película por esa muchacha casi adolescente, tímidamente llena de preguntas, dolorosamente anclada al otro lado de la valla. Esa valla injusta que le impide dar el último y definitivo paso hacia el amor.

II.—La crítica extranjera se ha equivocado de raíz al juzgar esta película. Se ha acudido a una fácil interpretación de lo que Bardem ha dicho en un lenguaje inequívoco, exactísimo y controlado en sus más mínimas expresiones. Cuando "Cahiers du Cinéma" —número 51, octubre 1955— habla de "complicaciones inútiles que rompen la línea de una obra que se hubiera deseado más pura", están demostrando su total incompreensión del film, y arrinconando esas "complicaciones inútiles" no hacen sino eliminar lo que les estorba. Lo que no entra en su cómoda, vocinglera y esquemática reducción de la obra de Bardem.

El contenido de esta obra se ha desvirtuado por unos y por otros, por nacionales y extranjeros, por blancos y por negros. Nos parece que es desvirtuar el contenido de "Muerte de un ciclista" decir que allí aparece "el desprecio de la religión, de la alta burguesía y del ejército..." Esto sólo es justificable pensando

MUERTE DE UN CICLISTA

Guión y dirección: J. A.
Bardem.

Fotografía: Alfredo Fraile

Música: Isidro Maizte-
rri.

Decorados: Enrique
Alarcón.

Principales intérpretes:
Lucía Bosé, Alberto
Glosas, Otello Toso, Car-
los Casaravilla y Julia
Delgado Caro

en una versión subversivamente mal intencionada. Nada más la alta burguesía es manifiestamente despreciada, pero, como veremos más tarde, este es un elemento circunstancial —aquí circunstancia en el sentido orteguiano— necesario para expresar debidamente el mensaje de Bardem. La crítica de la alta burguesía, repetimos, es un utensilio más del lenguaje preciso manejado por Bardem. "Positif", de donde hemos tomado la cita anterior, en su número doble 14-15, noviembre 1955, esquematiza la película en una "oposición de dos mundos, los ociosos y los trabajadores..." En esta misma opinión abundan los comentarios de la prensa española. Para todos está suficientemente claro que en la película de Bardem no hay más que buenos y malos, trabajadores y señoritos. Si esto fuera así, ¿quieren decirnos qué hace en la película Juan, que no es ni rico ni pobre?

En "Índice" hemos leído una crítica a la españolidad de la película. Se nos viene a hablar más o menos de una moral extranjera presentada como española. Y casi se pone el grito en el cielo. Querriamos desarraigar de una vez para siempre la estúpida pretensión de un tópico literario que se nos quiere hacer pasar por verdad. Nos referimos a eso del honor calderoriano. Y nos referimos, de paso, a la alta estima que algunos poseen de la virilidad española. El realismo de la película de Bardem es más hondo, más sinceramente español y sobre todo más entrañablemente nuestro.

La mejor crítica que en España se ha hecho a "Muerte de un ciclista" es la de Marcelo Arroita-Jáuregui. Abandonó el camino de la mayoría de los críticos españoles, ese camino del escándalo periférico, ajeno, previo y marginal a la película y se enfrentó con lo que un director de cine español había conseguido en una obra. Analizó la obra con limpieza, trató de explicar, a veces de justificar lo que no tenía justificación. Huyó de Cannes y de Juan Antonio Bardem, para ir hacia "Muerte de un ciclista". Si acertó o no acertó, es harina de otro costal.

III.—Hemos analizado hasta aquí las diferentes interpretaciones que se le han dado a la película que comentamos. Nos parece que al estudiar estas posturas diversas hemos demostrado —naturalmente, para quienes han visto la película— que el único protagonista es Juan, y que su crisis y su posible salvación constituyen el meollo de "Muerte de un ciclista". También está claro —¿por qué insistir en ello?— que Juan no pertenece a la alta burguesía. Y, finalmente, está clarísimo que nada sobra en la economía del mundo expresivo del film.

El verdadero contenido, el problema que en realidad se aborda en "Muerte de un ciclista" es la descripción crítica de la actitud vital de toda una generación perteneciente a la clase media ante determinada circunstancia histórica. Con el mismo tema construyó J. E. Casariego su medíocre novela "Con la vida hicieron fuego", que dejaba el problema casi intacto y expresado únicamente en la clara metáfora del título.

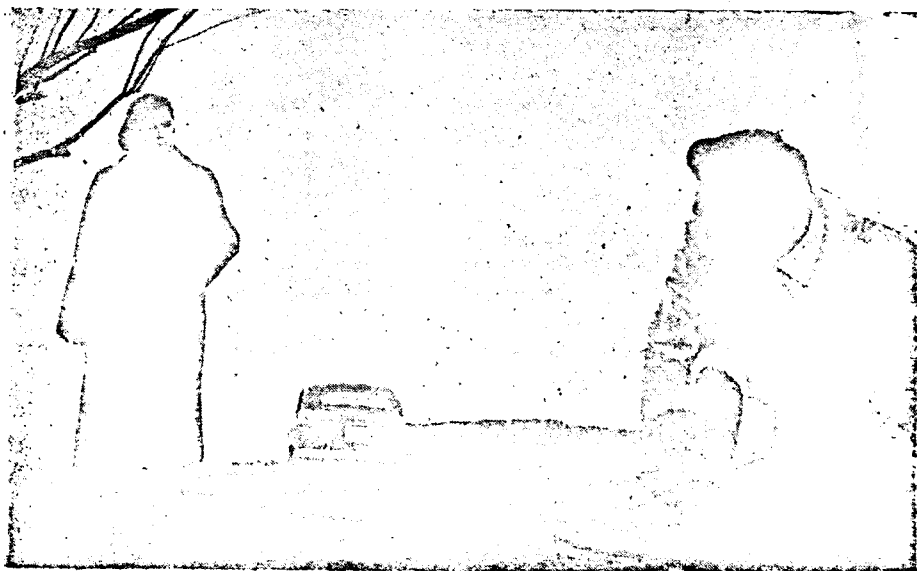
Debemos, antes de seguir adelante, ordenar cronológicamente los datos del mundo de referencias creado en la película. Juan, el protagonista, pertenece a una generación que estaba en plena juventud, cuando comienza la guerra. En esa edad en que la vida todavía es bella y cuando todo se emprende con pureza, con una irrefragable autenticidad. La guerra tenía un aire grave de cruzada veteada de elevados motivos, lo que no

excluida la aventura bonita y que la convertía en la última contienda medieval en que el hombre, su arrojo, su ingenio, todavía valen y pueden ser decisivos. La guerra vivida —es decir, sufrida— en el hogar por las madres y las novias que hacían prendas para los que luchaban y llegaban a entregar sus alhajas para defender un mundo de ideas que les era propio. Todo tiene ese mismo afán ilusionado, que vence toda la dureza del momento y da sentido a las vidas.

Todo acaba con la guerra. Y todo empieza de nuevo. Sin embargo, hoy en el momento el vago sentimiento de un engaño. Mientras unos hacían la guerra en las trincheras, otros la hacían en la retaguardia. Juan era de los que luchaban en el campo, mientras alguien le quitaba la novia y mientras su cuñado se buscaba un puesto en la nueva situación. Sin embargo, a pesar de todo, nada era imposible todavía. La vida aun podía reconstruirse para la generación de Juan; aun se puede reanudar de nuevo el vivir cotidiano, el quehacer abandonado años atrás. Todavía con dolor, con mutilación, había una posibilidad auténtica de emprenderlo todo de nuevo.

Pero también el camino de la traición es posible y es más fácil. El camino que elige Juan. La novia, María José, se convierte así en amante. Todo lo que ella simbolizaba se hace irremediabilmente sucio. Juan acepta un empleo: Profesor Adjunto, algo que es insuficiente para vivir, una justificación a su fracaso, para no reconocer que no vale para nada. Una mentira más. Recoge así las migajas que se caen de la mesa de su cuñado. Se hace cómplice de la traición. Juan es un fracaso, íntimo, total, de una vida entera, de toda una generación. Una traición a sí mismo, a lo que todos alguna vez hemos querido ser.

Bardem, para exponer y criticar esa determinada situación, usa un método peculiar. Parte de una situación normal —el charco cenagoso, una determinada actitud vital—. Y arroja en el charco una piedra —la muerte



última contienda me-
via valen y pueden
en el hogar por las
luchaban y llegaban
eas que les era pro-
e toda la dureza del

o. Sin embargo, hay
ntras unos hacían la
ardía. Juan era de
quitaba la novia y
a situación. Sin em-
La vida aun puede
te reanudar de nue-
atrás. Todavía con
ca de emprenderlo

y es más fácil. El
erte así en amante.
te sucio. Juan acep-
te para vivir, una
ale para nada. Una
la mesa de su cu-
caso, íntimo, total,
ción a sí mismo, a

situación, usa un
arco cenagoso, una
piedra —la muerte



del ciclista—. Y estudia después el efecto producido. Para esto da un corte vertical a la superficie del charco y observa. La conmoción producida por esa piedra es todo el drama y toda la crisis del protagonista. Más adelante veremos cómo la técnica narrativa de "Muerte de un ciclista" responde exactamente a ese extremo. Veremos también el valor simbólico del ciclista en el film y señalaremos cómo Bardem provoca la crisis de Juan y cómo la historia de esa crisis va a ser el vehículo para su mensaje.

Aclarado el mundo previo a la película, constantemente referido a lo largo de ella, conocido el pasado de Juan, reconstruido por los datos que se nos dan, y explicado, a modo de adelanto, el procedimiento narrativo de Bardem, podemos ya entrar en el desarrollo de la película.

Utilizando las mismas palabras del guión, la película empieza así:

"El ciclista se alejó carretera arriba pedaleando cansadamente. La tartera se balanceaba colgada del manillar... El ciclista hizo un último esfuerzo y alcanzó la cumbre de la pequeña cuesta... Un auto surgió en lo alto de la cuesta y frenó en seco... Al volante iba una mujer (María José). A su lado un hombre (Juan). Ambos miraron angustiados hacia algo en el suelo, en la carretera, tras ellos. Precipitadamente Juan abrió la portezuela y salió... y se fue acercando cada vez más de prisa, hacia "eso" hacia algo que había en el suelo. La mujer salió del coche y miró hacia allí también. El hombre puso una rodilla en tierra y comprobó algo. Detrás de él la mujer miraba. La rueda de la bicicleta aun estaba girando y girando. Después se paró. Desde lejos la mujer fue a preguntar algo. Juan se incorporó un poco y se volvió hacia ella. Juan: "Aun está vivo". Juan se dispuso a actuar. Pretendió levantar "eso" que aun estaba vivo. María José avanzó un paso y llamó alarmada: "¡Juan!" Juan se quedó quieto y se volvió un poco hacia ella. Después quiso reanudar la faena de levantar al herido. La mujer avanzó otro paso y volvió a llamar: "¡Juan!". Juan se quedó quieto. Debió comprender y se volvió hacia la mujer. Se miraron. La mujer no sostuvo esa mirada. Volvió de prisa hacia el coche y se metió en él. Mientras, Juan se incorporó y fue retrocediendo lentamente, sin apartar la vista de "eso". La mujer acababa de poner el motor en marcha y esperó..." (1).

En resumidas cuentas, María José y Juan atropellan a un ciclista. El ciclista muere y ellos lo dejan abandonado por temor a que sus relaciones privadas se descubran. "Eso" —el ciclista muerto— queda entre los dos. Después nos enteramos que María José está casada y pertenece a la alta burguesía y que Juan es profesor adjunto en la Universidad y pertenece a la clase media. Ambos amantes, el día del crimen, iban hacia la ciudad en un coche, conducido, y no es casual, por ella.

El hombre, el hombre normal, con su vida sin importancia, con su monotonía diaria, con su íntimo fracaso total, siente de improviso en su boca el sabor agrio de la sangre. Se convierte —¿cuántas veces en el frente habría matado a un hombre?— en un asesino. "Cómo después de acordado, da dolor". La película es la historia de ese dolor.

(1) El texto íntegro de la 1.^a secuencia fue publicado en el número primero de CINEMA UNIVERSITARIO.

Hemos visto en la primera secuencia cómo un hombre, Juan, se encuentra entre dos extremos, entre dos seres y apurando más los símbolos entre dos posturas vitales: la postura de los que van en coche y la postura de los que van en bicicleta. Los primeros planos de la película insisten en esta idea. Juan duda entre "eso" que aun vive y María José que le llama desde el coche. Los clarísimos planos geométricos de Bardem expresan esto mismo: alta burguesía —coche, María José— y trabajador —rueda de la bicicleta— "eso" sin nombre ni rostro; en medio, Juan, que venía y que sigue en el coche.

El tratamiento de las dos clases sociales expuestas en los primeros metros del film, es muy distinto. Digamos por ahora que la alta burguesía es descarnadamente tratada en su egoísmo y vaciedad, y esta dureza en el trato está perfectamente medida para hacer resaltar con brutalidad la traición, más que nada, a sí mismo de Juan. Bardem ofrece un retrato de las treinta monedas de la traición.

Muchos han querido ver en esta crítica de la alta burguesía toda la razón de ser y todo el contenido de la película. Si fuera así se quedaría corta y sin gran alcance. En sí misma carecería de valor e incluso de originalidad, pues sobre la misma base, crítica de una clase social por el comportamiento de uno de sus miembros, ya lo había hecho un poco involuntariamente el P. Coloma en "Pequeñeces". En este sentido María José y Currita Alborno no dejan de tener cierto parecido. Ahora bien, cuando esa crítica se engarza en el contenido total del film, entonces sí que alcanza un valor nuevo al servir de telón de fondo a la actividad vital de Juan, que es lo que en definitiva se pretende exponer y criticar: la traición, la insolidaridad consigo mismo (y por consiguiente la íntima inautenticidad) y la ceguera en dejarse arrastrar (María José llevando el volante) por una clase estúpida, vacía e insolidaria, con olvido y daño de esa otra clase que simboliza el ciclista que muere en la carretera.

La traición, por lo tanto, tiene una segunda cara: el olvido de la otra clase social. Como hemos repetido, el ciclista, no cabe duda, en la obra de Bardem es un símbolo. Lo prueba su doble aparición que abre y cierra la película, el mismo título y un plano, casi onírico, de una calle húmeda que recorren unos cuantos ciclistas. Este valor de símbolo del ciclista, que en el cine podría tener su origen en "Ladrón de bicicletas" de Zavattini-De Sica, representa la clase del trabajador. Un mundo con la autenticidad primaria del que lucha por la diaria subsistencia, y con la solidaridad —secuencia del patio de vecindad donde habitaba el ciclista muerto— de quienes necesitan de ella como el arma mejor para vivir.

Estos dos mundos patentemente simbolizados son opuestos a lo largo del film. Pero de la existencia de estos dos mundos se desprende necesariamente, se cae por su propio peso, casi se exige matemáticamente un tercer mundo, un centro equidistante, un medio en equilibrio entre los dos polos de atracción: la clase media, Juan, el protagonista del film. En "Las uvas de la ira", por poner un ejemplo de literatura contemporánea, se juega con esa misma oposición entre dos mundos, uno solidario y otro insolidario, que utiliza Bardem en "Muerte de un ciclista". Sin embargo, Steinbeck no introduce el tercer elemento que en el examen de Bardem de la realidad social española se le imponía y es el que le da pleno vigor.

J
a
c
n
li
p
n

ta.
ha
me
lul.
tas
me
si r
el c
inte
nue
Bar.
con



y vigencia. En "Muerte de un ciclista" el examen y posible contraposición de ambas clases extremas se hace en función y con elementos de juicio del examen de lo que hemos venido llamando actitud vital de ese tercer mundo que es el del joven profesor universitario que protagoniza la película. El verdadero tema del film, como afirmábamos al comienzo y hemos pretendido demostrar, es la crisis de un hombre de la clase media. Y además, de un momento de circunstancias peculiares: de una completa ge-

Dice Juan Ramón:

"Cada otoño, la vida
afirma, en un martirio lento,
el ideal."

La estación de "Muerte de un ciclista" es el otoño. No sólo como estación climatológica, sino también como ese otro otoño humano en que hay, dolorosamente, que afirmar el propio existir. La crisis de Juan no es moral. Es mucho más completa. Es un reencuentro, una búsqueda absoluta de la propia verdad. Y esto lo hace atravesando tres etapas concretas y bien diferenciadas en la película. Se puede hablar de puntos de meditación o de estímulo que son el camino que lleva a Juan dentro de sí mismo.

El primer estímulo es la casa, el viejo patio de vecindad, donde vivía el ciclista muerto. Allí va Juan en busca de información, con una finalidad interesada, movido todavía por su egoísmo. Y allí se encuentra un mundo nuevo y desconocido, donde reina como suprema virtud la solidaridad. Bardem se encarga de recalcar esto suficientemente. Todo tiene ese fin concreto: las escaleras llenas de chiquillos, la cola de la fuente. Para lle-

gar al sitio que desea Juan, son tres mujeres en cadena quienes se lo indican. Una vez allí, es una vecina de la viuda del ciclista atropellado quien lo recibe. Y ella, la vecina, está al cuidado de los hijos de la otra. Todo está cuidadosamente preparado para ofrecer esa sensación de intercomunicación, de ser imposible la vida independiente, donde uno pueda no ser útil y pueda no necesitar de los demás. La vida de los humildes está tratada con cariño: esa jaula de pájaros, esa puerta, esos muebles.

El segundo estímulo se lo proporcionan los estudiantes. Los estudiantes, que son de su misma clase social y con uno de los cuales —la chica— él ha sido injusto. Todos los estudiantes están al otro lado de la ventana del profesor. Todos gritan, apedrean y piden justicia. Juan los ve —su misma clase social, pero no su generación— y se da cuenta de ese hecho insólito. Seguramente no se conocen los unos a los otros, probablemente, después de unas horas, se separarán y todo habrá terminado. No tienen ningún interés propio en que a una alumna se le apruebe o suspenda. Sin embargo, gritan y piden justicia unidos por una estupenda solidaridad. En el mundo del ciclista esa solidaridad era necesaria y en cierto modo interesada (hoy por mí, mañana por ti). Pero en este caso la solidaridad de los estudiantes es totalmente altruista, tiene una pureza extraordinaria. Esto es lo que más asombra a Juan y lo que más le admira. Una piedra rompe el cristal: el aire joven y fresco entra en la habitación. Todos respiran en la misma atmósfera. Se ha roto la incomunicación entre el profesor y los estudiantes. Ya no importa el suspenso justo o injusto. Hay —y es lo que importa— un descubrimiento que empieza a hacer el profesor. Y por eso cuando entra la alumna Juan le habla en un tono extraño y hasta ella misma se olvida de su propio problema. Dos generaciones separadas por una larga mesa se hablan y tratan de entenderse. El paso hacia el acercamiento lo da la chica.

Queda el último estímulo. En los campos de la Ciudad Universitaria, Juan habla con un viejo compañero de Universidad. Charlan de los viejos tiempos. El, Juan, también fué joven y tenía la misma pureza, la misma autenticidad que los que al otro lado de la ventana vociferaban el día anterior. Su búsqueda adquiere el verdadero significado. El reencuentro de la antigua pureza, de su propia verdad que le destruyeron y él mismo traicionó.

"Cada otoño, la vida
afirma, en un martirio lento,
el ideal."

Juan encuentra de nuevo, con el dolor de toda búsqueda, su verdad y quiere reanudar la línea vital que rompió años atrás la guerra. El sentido de este reencuentro es claro. Un símbolo más. Elige a la joven universitaria como medio para presentar su dimisión. Es el comienzo del camino ("voy a emprender un largo viaje", dice Juan) angustioso que emprende. Al principio señalábamos cómo convertía en su traición la novia en amante. Ahora la amante se convierte en novia, simbolizada en el puro amor de esa muchacha universitaria que él mismo elige para su dimisión. Todo lo que era sucio se vuelve limpio de nuevo.

En casa de Juan, su madre y la muchacha, unidas por la misma pre-

ocupación, hojean un viejo álbum de fotografías. En la carretera María José, mientras Juan habla de la guerra, de su hermosa guerra, aprieta el acelerador y Juan queda tendido en el camino. Después María José se des-
 peña por un puente. Un ciclista se detiene. Duda. Da la vuelta y corre a pedir auxilio hacia una luz que se ve a lo lejos. El ciclo se cierra. La película ha terminado.

Queda una esperanza. La concreta e intencionada esperanza de "Muerte de un ciclista": una juventud universitaria que emprende la vida de una España sin fechas, ni símbolos. Y una clase media: la madre y la muchacha unidas hojeando un álbum de fotografías antiguas.

Este es, en nuestro entender, el significado de "Muerte de un ciclista".

IV.—En "Cómicos" y en "Muerte de un ciclista" Bardem ha visto la realidad, pero de forma muy distinta. En los dos films ha usado de un procedimiento igual, a través de un individuo acercarse a la realidad, pero la forma de ver esa realidad es diametralmente opuesta en uno y otro caso.

En "Cómicos" Bardem parte de una posición cordial y nos da un documento. En "Muerte de un ciclista" parte de una posición cerebral. En "Cómicos" todo está visto con ternura. En "Muerte de un ciclista" todo está visto con una intención. En el mundo de los cómicos ni siquiera la primera actriz es mala. En el mundo de las clases sociales hay una injusticia constantemente presente.

De esta posición inicial de Bardem ante la realidad en "Muerte de un ciclista" nacen los mayores defectos de la película. Y aquí es donde se origina ese cerebralismo que tan absurdamente repetido se ha llegado a convertir en tópico cada vez que se habla de Bardem.

El guión está construido cartesianamente. A la primera secuencia en la que conocemos un hecho, sigue la segunda en que conocemos los personajes del hecho, y después, en secuencias sucesivas, conocemos el resultado de aquel hecho en estos personajes. Todo obedece a una necesidad de método y todo se aclara en el desarrollo del guión.

Consecuencia también de la posición inicial de Bardem ante la realidad es el tratamiento de la alta burguesía. Asistimos a un verdadero catálogo de situaciones hechas. La alta burguesía en la Exposición. La alta burguesía en la Iglesia. La alta burguesía en el Hipódromo. La alta burguesía en la Juerga. La alta burguesía en la Boda. La alta burguesía en la Fiesta de los americanos. La alta burguesía en la Cuesta de las Perdices. Como se ve, un repertorio de lugares comunes.

Bardem, obsesionado por su realismo crítico, olvida a veces la realidad. Es como si en ningún momento hubiere prescindido de unas anteojeras voluntariamente utilizadas. Algunas escenas abusan de un motivo, reiterándolo innecesariamente. Las hojas otoñales caen demasiado insistentemente de la valla. María José rellena demasiados cepillos de limosnas. Otras veces Bardem no ha visto la realidad. Juan se levanta de la mesa cuando su madre lo hace. Ante el suspenso de una compañera todos los estudiantes gritan. Otro defecto de construcción es, a nuestro parecer, el hecho de que Rafa —el bufón intelectual en el mundo de la alta burguesía, un paso más allá en el camino de la traición de Juan— señale en el periódico la muerte del ciclista, ya que él no conoce la participación de Juan en el accidente.



Para terminar esta lista de defectos en la realización, diremos algo del diálogo. Nos parece inadecuado, teatral y benaventino, que es peor. La película tiene un lastre hablado que pesa desagradablemente en el espectador. Estamos cansados de palabras bonitas, de réplicas ingeniosas, de teatro olvidado y corruptor.

V.—Finalmente, la técnica de que se ha servido Bardem nos parece inmejorable. La concepción de cada plano, el tiempo exacto de su duración, el desarrollo de las escenas, el encadenamiento de las secuencias, el uso del sonido, la utilización de la luz, todo es igualmente perfecto. No debemos olvidar la música y la decoración. La interpretación, buena.

LUCIANO G. EGIDO - JOAQUIN DE PRADA



« CALLE MAYOR »

(★)

un problema? Desde luego, y esto, aunque la presentación sea unilateral. La provincia no es «solamente» eso. Bardem desconoce su cara buena y sana. Pero es también eso, y la mejor manera de corresponder a lo que nos expone Bardem es meditar sobre el modo de infundir otro espíritu a tantas existencias vividas a medias, aburridas, amodorradas en un ambiente asfixiante.

DECIR, como «Donald» en ABC, que «Calle Mayor» no tiene intención social, que no va contra nada, que es solamente la historia de una solterona! ¡Qué ingenuidad! Y a la vez, ¡qué poco favor le hace a Bardem, que lo será todo menos un director sin intenciones! No sólo «Donald», desconociéndolas en este caso, sino más de un crítico, minimizándolas en otras ocasiones, han demostrado una curiosa miopía.

Claro que cabe ver únicamente en «Calle Mayor» la historia de un desengaño amoroso; y en Bardem a un don Carlos Arniches del cine. Pero eso es no ver «Calle Mayor», ni entender a su director. Aunque su película esté inspirada en «La señorita de Trévez», de Arniches, la verdad es que, en cuanto a intención, está mucho más cerca de la «Calle Mayor» de Sinclair Lewis, con sus pretensiones de crítica social. Y no debe extrañar que la película sea, no diré que más, pero sí otra cosa de lo que parece, porque partir de una historia sentimental y profundizar luego en ella hasta convertirla en la crítica de una sociedad, es el procedimiento favorito de este director.

La sociedad es su tema; no, por ejemplo, narrar la vida amorosa de una señorita provinciana. Es por lo que, en general, Bardem utiliza sus personajes en función de ciertos sectores sociales y aun de ciertas ideas, que les corresponde simbolizar, aunque con ello corra el riesgo de convertir su cine en puro ejercicio de virtuosismo cinematográfico, al servicio de unas rígidas tesis y operando con abstracciones.

No es éste más que en parte el caso de «Calle Mayor», donde aparece el personaje inolvidable, de carne y hueso, vivo, que interpreta Betsy Blair: Isabel, la solterona. Pero ni siquiera es ella la protagonista, aunque lo parezca, sino el que bien

claro señala el título del film: la calle Mayor.

La calle Mayor, que simboliza la provincia. Los gamberros, que obligan a Juan a gastar a la solterona la burla cruel de fingirse enamorado para abandonarla después, son sólo la consecuencia de la vida provinciana, sin horizontes. Y consecuencia es también que la burlada Isabel no se atreva a escapar de la existencia gris que la espera, buscando en la capital un ambiente libre de asfixiantes convencionalismos. Ahora bien; esta es la salida que podríamos llamar, con un término que en su tiempo fué escandaloso y hoy se queda en anacrónico, «feminista». Es posiblemente la salida que se le habría ocurrido también a don Jacinto Benavente. (De Benavente se acordó ya alguno, a propósito de los «alfilerazos» sociales de Bardem, y es que hay mucho de don Jacinto en este joven director cinematográfico.) Pero, aunque no sea ninguna solución lo que hace en definitiva nuestra pobre solterona (resignarse, porque «no puede» luchar contra la provincia), tampoco habría sido más que una solución fácil ésa que la proponen: escapar de la provincia. Las soluciones profundas —y difíciles— serían: una, social, meter aire libre en la provincia, despertar a las gentes dormidas en una rutina secular, a esas muchachas que dejan deslizarse una vida inútil esperando al novio que acaso no llegue nunca; la otra solución, individual, sería resignarse, pero no por impotencia, sino cristianamente, alegremente, sobrenaturalmente. Ninguna de las dos presenta Bardem, cuya película, por eso, plantea el problema, pero propiamente no lo resuelve.

Sólo que, ¿no es mucho ya, solamente lo primero: plantear

«CALLE Mayor» denuncia las taras de un sector de nuestra sociedad (la provincia), como anteriormente Bardem ha hecho con otros sectores sociales. Sólo que sin limitarse a denunciar males parciales dentro de una sociedad que en sus líneas fundamentales se acepta (esta es la actitud del cine social americano), sino dando a entender que esas líneas fundamentales también necesitan revisión. Quien dude de esto que digo, leerá con fruto el trabajo que Egidio y De Prada publicaron en «Cinema Universitario». (La interpretación que hacen del cine de Bardem puede ser sólo «una» interpretación: la de ellos; pero da tan cumplidamente razón de todo que mucho me extrañaría no fuese la verdadera.) Que la concepción de Bardem (a quien hay que reconocer su parte de razón) sea demasiado simplista y merezca muchos reparos de todo orden (moral, social y político) me parece claro; pero entrar en ello alargaría desmesuradamente esta crítica. Me importa más señalar que esa concepción se expresa, como antes apunté, a través de un sistema de símbolos que, aunque atenuado, se mantiene en «Calle Mayor» y con parecidas finalidades.

Al Juan de «Calle Mayor», con un fondo de rectitud, pero cobarde, que no se atreve a confesar la burla y huye, esto es, desaparece, nos lo hemos encontrado antes, y hasta con el mismo nombre, simbolizando a la «generación intermedia» de quienes, habiendo hecho la guerra, pudieron verse luego arrastrados por la inmoralidad de una clase burguesa que acaba sacrificándolos a su egoísmo, haciéndolos desaparecer también. Este sector social lo representan en «Calle Mayor» los gamberros que utilizan a Juan para su burla; pero nunca ha dejado Bardem, en sus películas anteriores, de simbo-

NADA MÁS QUE LA VERDAD

lizarlo en alguno o algunos personajes. Como que su cine es social porque critica a esa clase más que porque refleje amorosamente las necesidades de los humildes, que sólo aparecen un tanto borrosamente en él (¿no será—repito—cine político más que social?). La juventud, que encarna para Bardem todo lo puro, noble y esperanzador (aquí es tan extremado alabando como antes denigrando), reaparece en el joven intelectual de la capital que llega a la ciudad provinciana de «Calle Mayor» para incitar a Juan, primero, y a Isabel, después, a que escapen y, a la vez, a que mantengan unos diálogos con el viejo escritor retirado y cansado, a través de los cuales Bardem dará satisfacción a su vieja obsesión sermoneadora, aunque esta obsesión, juntamente con su afición al simbolismo y a los esquemas ideológicos simples, y apriorísticos, empobrezcan tanto sus películas.

«CALLE Mayor» es, con mucho, la más humana de las películas que ha realizado Bardem. Contribuye a ello que, aunque aún pese, se ve menos en ella la técnica (que, por otra parte, ha dado lugar a diversos momentos de antología cinematográfica). Lo que no reprocharé a Bardem es que no haga neorrealismo. El cine social—que es el que hace—no tiene por qué ser neorrealista, aunque muchos lo piensen así.

J. M.^a GARCIA ESCUDERO

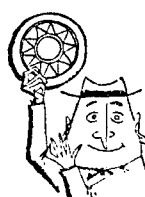
Clave
de
CRITICAS



MUY BUENA



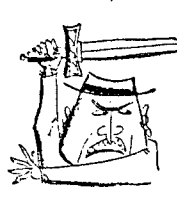
BUENA



REGULAR



MALA



MUY MALA

Recomendable
para
cine
club (★)

CALIFICACION MORAL: 1° : 2° : 3° : 3R° : 4°

crítica de películas**CALLE MAYOR**

Hablar de "Calle Mayor" exige de nosotros un previo buceo en todas las tentativas de crear un cine español de calidad y en toda la trayectoria del arte español de nuestro tiempo. Porque "Calle Mayor", además de ser la avanzadilla más extrema de los esfuerzos por dotar a España de un buen cine, representa un cumplido equilibrio entre la tradición literaria española más inmediata y las formas de expresión ideológica más nuevas, lo que coloca a la obra de Bardem en el centro mismo del arte de nuestro tiempo español.

Pero andar uno y otro camino nos llevaría demasiado lejos; porque hacer ver que "Calle Mayor" es la culminación de una empresa largamente sostenida nos llevaría a tener que hacer toda la historia del cine español, con todas sus dispersas apetencias y sus amplios y dolorosos titubeos. Y hacer ver que "Calle Mayor" ocupa un importante lugar en nuestro arte español de hoy nos obligaría a revisar demasiados conceptos y demasiados nombres. Y por otra parte, no es el lugar ni el tiempo de hacerlo.

Conformémonos con dejar señaladas estas dos afirmaciones, después de nuestra primera incursión por la película.

Si no nos ha valido para otra cosa "Calle Mayor", nos ha servido al menos de campo de discusión. Las polémicas se han encendido en torno a la película y en estas discusiones es siempre inevitable el apasionamiento.

Dentro de España se le han hecho tres críticas que merezcan tenerse en cuenta: la de García Escudero, en "Film Ideal" (núm. 5); la de Ducay, en "Insula" (número 122), y la de Zamora Vicente, en nuestra revista, "Cinema Universitario", en este mismo número 5. De algunas críticas de fuera de España es mejor no hablar. El verdadero sentido de la película resbala sobre la piel de la críticos, como agua sobre peñas. ¿Cómo es posible acordarse de "Grandes maniobras", frente a "Calle Mayor"? ¿Por qué insistir tanto en "I Vitelloni", sin atender a lo dije-

CALLE MAYOR

Escrita y dirigida por Juan Antonio Bardem.

Fotografía: Michel Keller.

Música: I. Mairtegui.

Decorados: E. Alarcón.

Principales intérpretes:

Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Dora Doel, Luis Peña, Matilde M. Sampedro.

renciativo"? ¿Para qué recordar "Marty"? Hagamos notar el interesante comentario de Pierre Kast, publicado en "Positif", número 19, correspondiente al mes de diciembre, 56.

García Escudero, después de dejar bien sentadas unas premisas incommovibles —la sociedad es su tema, la protagonista es la Calle Mayor, la Calle Mayor es la provincia...—, yerra a la hora de las conclusiones. Esta equivocación se produce, a nuestro parecer, por empeñarse el citado crítico en ver "Calle Mayor" con los mismos ojos que le hicieron ver "Muerte de un ciclista". Porque si admitimos que la Calle Mayor de esa hipotética capital de provincia es la verdadera protagonista del film, todo nuestro razonamiento posterior tiene que depender de esa verdad adquirida, sin desviarse ni un ápice. Si la Calle Mayor no está compuesta solamente de casas, ni está formada por el conglomerado de unos cuantos individuos, sino por las ideas que rigen la convivencia de estos individuos, ¿a qué santo viene ahora hablar de sectores sociales? ¿Para qué traer a colación la idea de clase social? ¿Los impulsos que mueven a los habitantes de esa Calle Mayor dependen de su condición social? ¿La Calle Mayor está inscrita en una determinada clase social? ¿Hay clases sociales en "Calle Mayor"?

No se debe hablar de sector social, sino hablar exclusivamente de la Calle Mayor, de todo lo que a ella se refiere y que nos viene dado en la película. No debemos echar mano de la clase burguesa para señalarla como único objetivo, encasillado para siempre, de todas las críticas contenidas en las películas de Bardem. La acción, los personajes, sus actos y sus palabras, todo está centrado en esa Calle Mayor, que los conforma a todos y los hace vivir de una manera especial, determinada. No es su dependencia de una precisa clase social la que los hace obrar así, como obran, sino su dependencia de la Calle Mayor. Si queremos dar con el verdadero sentido del film, tiene que ser ahondando en esa dirección, sin hacer ni poco ni mucho caso de lo que nuestra memoria guarde de "Muerte de un ciclista", sin enredarnos en lo que algunos personajes nos recuerden ni en lo que representen para nosotros individualmente. La única forma de dar con el exacto significado es dejándose llevar de los datos que la película nos va aportando.

No, en "Calle Mayor" la vena corre más honda; aquí no hay problemas de generaciones ni de clases sociales —como los había en "Muerte de un ciclista"—; aquí no hay más que el problema que representa la Calle Mayor, la provincia, un trozo de España. Este problema Bardem ha sabido verlo y fijarlo en una especialísima coyuntura, que al hacerlo evidente, como esa atadura en nuestro brazo que hace evidentes las venas, nos lo hace dolorosamente inmediato. El caso que se nos presenta es un caso extremo, pero esta extremosidad no le quita realismo a la película y obedece en último término al especial modo de entender la obra cinematográfica Juan Antonio Bardem. En un traje usado la tela de las cuidadas solapas es la misma que la de los codos gastados, pero la urdimbre de la tela se ve mejor en los codos milagrosamente mantenidos. Por eso, junto a esa quemante realidad que Bardem toca en su película, son absurdas las preguntas de si el argumento es verosímil o de si el tipo de Isabel es anacrónico.

España hace posibles esas burlas crueles —son dos— que se nos muestran en la película. Esto nos coloca en el umbral de la crítica —monólogo— de Zamora Vicente.

El lastre de las conclusiones críticas sobre "Muerte de un ciclista" queda también, como un poso, en el fondo del monólogo de Alonso Zamora Vicente.



Tampoco él ha conseguido despegarse de ese recuerdo. Tampoco él ha querido eludir la referencia al "esquema". Y, como es natural, se ciega al no encontrar lo que esperaba, al no poder reducir el personaje de Isabel a una abstracción, al escapársele de las fronteras que la literatura del novecientos creó para el tipo de solterona. Y finalmente, tampoco él se ve libre de caer en la tentación de pedir a la película de Bardem, lo que ésta no puede darle. Porque si García Escudero acaba pidiendo una solución al problema planteado, Zamora Vicente pide un cambio en el punto de mira. Pero "Calle Mayor" es lo que es. Y nada más.

Decíamos que la alusión a un problema de España nos había casi metido en el monólogo de Zamora Vicente. ¿Cómo viene dada en el film esa alusión? Por los segundos términos. Hay en la película demasiados segundos términos significativos, demasiados fondos para las palabras de los personajes, demasiadas circunstancias especialísimas que forman el contexto de lo que oímos, demasiado ambiente, para poder reducir todo a unos simples "esquemas", a unas siluetas rígidamente autómatas. Zamora Vicente lo ha advertido y nos ha puesto sobre la pista de la solución.

(Hagamos notar, de paso, cómo el sistema de signos expresivos de Bardem ha ido creciendo, a ojos vistos, en madura evolución ascendente a través de sus películas: a aquellos primeros planos "planos", duros y obsesionantes, de "Cómicos", siguieron los contrastes, en sabio montaje, de "Muerte de un ciclista", para terminar en esos fondos, significativamente abiertos detrás de los personajes de "Calle Mayor", que nos van a dar casi la clave del sentido de todo el film.)

Pero Zamora Vicente se queda voluntariamente corto en su interpretación de la película. Retrocede cuando ya se ha asomado a la cima. ¿Por qué? A nuestro parecer, por dejarse guiar de sus recuerdos de "Muerte de un ciclista".

No hay que darle vueltas. En "Calle Mayor" está España, bien manifiesta delante de nuestros ojos; allí están las imágenes de una España, que es así, como se nos muestra en la pantalla. Allí están la Iglesia, el casino, las filas de seminaristas, los soportales del paseo diario, la misa dominical, el pordiosero vagabundo, la apiñada multitud de la procesión, los niños del orfelinato, las limosnas, esas viejas canciones desarraigadas a fuerza de uso, esas calles vacías de pronto, ese tiempo del paseo cotidiano... Todo lo que sin ser Isabel ni Juan, ni los gamberros, ni los intelectuales jubilados o en activo, ni las prostitutas, está en la película.

Del mismo modo que antes preguntábamos ¿dónde está el esquema?, ahora preguntamos ¿dónde está el croquis puro? Y esta pregunta nos abre las puertas a la tercera interpretación seria de "Calle Mayor", la de Ducay, quien introduce la palabra "sentimental" en los comentarios del film. La inclusión de esta palabra, con su cálido aliento de humanidad, en el círculo de palabras revoloteantes alrededor de la obra de Bardem, es un acierto indudable y añade un dato más a la exacta comprensión del film. Los esquemas y los croquis y las tesis, se avienen mal con la cualidad de tener sentimientos. Si esta palabra lograra eliminar el recuerdo de "Muerte de un ciclista" en la mente de los críticos de "Calle Mayor", la crítica de Ducay hubiera cumplido con holgura su cometido, puesto que no añade más para la debida comprensión de la película, al caer también él en el lazo del tópico volviendo a hablar de "un sector social". ¿A qué sector social pertenecen los personajes de "Calle Mayor"? Creo que, claramente, a la clase media. ¿Quién se atreverá a defender la opinión de que Bardem ataca directamente a la clase media, como tal clase?

Probemos a mirar con ojos nuevos "Calle Mayor".

En la película se nos cuenta una historia en la que intervienen unas cuantas personas. Precisemos qué historia y qué gentes. Si bien es verdad que el acento de la película está puesto sobre la broma que unos cuantos señoritos de casino o señoritos de cafetería, le gastan a una muchacha de treinta y cinco años, tampoco debemos olvidar que no es esta la única broma que se nos presenta en la película. En el arranque de la película, asistimos a la culminación de otra broma de la misma categoría. Y el regocijo de los bromistas en uno de los planos finales del film presagia nuevas bromas, con nuevas víctimas y nuevas consecuencias.

No es, por tanto, la historia de una broma, sino la presentación de un clima que hace posibles esa y otras bromas. Uno de los personajes nos dice, casi al principio de la obra, que hoy estos gamberros le gastan una broma a un viejo y mañana harán otra broma y luego otra, y luego otra.

Estas bromas no obedecen a ninguna circunstancia especial de nuestro momento; no hay ninguna alusión a un motivo histórico reciente que justifique este clima de desconsideración a nuestros semejantes, de la falta de caridad. En muchas películas extranjeras, en las que se nos presentan casos anormales, dentro de una determinada sociedad, siempre se nos justifica la aparición de dichos individuos como la consecuencia de la guerra o de cualquier otro trastorno social de suficiente envergadura. Aquí, no; aquí se nos presenta este caso como habitual.

Recordamos una situación semejante en la literatura. Valle Inclán, en la novela "La Corte de los Milagros", p. 1.125 de sus Obras Completas, Tomo I, después de contarnos una clásica broma de señoritos españoles, hace decir a sus personajes:

"—Broma. ¡Nuestra clásica broma! Desgraciadamente aún nos divertiremos así mucho tiempo en España. Esas son las novatadas de los Colegios Militares... Y las chungas del Deseado. Así se divierte en las bodegas andaluzas la más rancia nobleza. Y el estudiante aureolado con el asesinato de algún sereno, también es clásico en las Universidades. Querida Marquesa, así nos hemos divertido todos los españoles, en algún momento!...

"—Triste consuelo que mi hijo no pueda ser una excepción. Triste, triste, triste tener que consolarse con el mal ejemplo de los otros. ¡Es absurdo, Ayula!

"—Y sin embargo, tiene usted que reconocer ese absurdo, como el pecado original de España."

Naturalmente, desde los tiempos en que Valle Inclán sitúa su novela hasta hoy, ha pasado mucho tiempo; sin embargo, no tanto como para que sus palabras no sean válidas. Han cambiado las circunstancias y los personajes, pero el clima que alimenta a unos y a otras es el mismo. Ya no se trata de tirar por la ventana a un guardia, ni son aristócratas quienes lo hacen; ahora se trata de reírse de una muchacha de treinta y cinco años y son unos empleados de banca, médicos y funcionarios, quienes lo realizan. Este cambio no evidencia más que una mayor amplitud en el mal y un mayor refinamiento en los culpables.

Podemos preguntarnos ahora: ¿quiénes son esos culpables y ¿quiénes son sus víctimas?

Los culpables: Juan y sus amigos. Las víctimas: Isabel y el viejo intelectual de provincia.

Juan tiene treinta y tantos años; iba a más, pero se quedó en empleado de banco; vive en una pensión barata porque el sueldo no da para más; es bueno, porque no roba, no mata y va a misa los domingos...; es guapo y es chulo. De sus amigos conocemos menos. De la ancha pirámide que sostiene a los personajes centrales, ellos son los que están más arriba, pero ya un poco confundidos con lo que antes hemos llamado "segundos términos". Podemos suponer de ellos que son un buen material para construir cualquier cosa, que leen "Marca", que tienen un sueldo regular y que van a misa los domingos. No son los típicos "señoritos" de sainete ni de novela trasnochada: son las pobres medianías que llenan nuestras ciudades españolas de hoy. Medianías de cortas ambiciones, de cortos conocimientos. Detrás de ellos, la pirámide se agranda en los personajes ocasionales que pululan por la película; detrás todo el cortorno que los abriga y que los nutre: unas instituciones, una tradición, un pueblo...

Isabel tiene treinta y cinco años; como se dice, la pobre no tiene mucho que agradecerle a Dios; hija de viuda pensionista —un mal sueldo para ir tirando—; muchas horas de soledad y de esperanza; un prodigio de feminidad. Y detrás de ella, la madre, con un continuo arrastrar de lamentos, y la criada, rebotante de caricias y de ternuras. Y detrás unos muebles, una luz, una ciudad, una tradición, un pueblo...

El viejo intelectual también es una víctima y a la hora del recuento hay que tenerlo en la memoria. Más de sesenta años dedicados a los libros, al amoroso cultivo de su interioridad. Una vida cuajada en una intocable creencia en las ideas. Un agudo sentimiento de soledad. Y veamos cómo las víctimas en la película de Bardem están ambas viviendo en perpetua soledad.

Entre culpables y víctimas, el abismo. En toda la película se insiste en esta irreconciliable antítesis: de un lado los burladores, los verdugos, y de otro lado los burlados, las víctimas. Este aire es el que respiramos durante toda la pro-

yección del film: la imposible convivencia de Juan e Isabel. Esos planos repetidos de Juan de espaldas e Isabel de frente. Esa fisura que se agranda a lo largo de la película. Ese monocorde: unos y otros. También esto está allí, en "Calle Mayor", de un modo evidente y responsable.

Empaparnos bien de la significación vital de las víctimas de la película es ponernos en camino de entenderla en su totalidad. Toda sobrevaloración de Isabel no nos conducirá a pensar que aquí los buenos son muy buenos, en contraste con los malos, que son muy malos, sino a situar debidamente a este personaje dentro del cuadro de los elementos funcionales de la obra.

Hemos abierto, creemos, un camino de consideraciones en torno a "Calle Mayor". Es necesario aludir a ese tupido hormigueo de sugerencias que nace de la película, para situarla en el lugar que le corresponde, porque todas estas sugerencias se enlazan a una tradición literaria que sentimos no poder estudiar aquí con la amplitud merecida. Estamos haciendo referencia a la semejanza de actitud ante la realidad española entre esta obra de Bardem y la obra literaria de la generación del 98, y de otros momentos aislados posteriores. Reconocemos, inevitablemente, voces amigas a lo largo de la proyección.

De todo el 98, Azorín es el más reconocido. Ese rincón provinciano, esos trenes que se van, ese agua eternamente marchándose debajo de los puentes y ese intimismo que lo rodea todo. El tipo de Isabel es puramente azoriniano —sus gestos, su habitación, sus costumbres, su espera—. Y ante esa realidad descubierta, una morosidad estilística típicamente azoriniana.

Después Machado, esa pupila llena de provincias españolas. Los mismos motivos: las campanadas, la fuente de piedra y el agua en la plaza escondida, los niños del hospicio, el casino; idéntica sensación de monotonía, de hastío y el mismo gozo pensando en la huida, en la escapada.

Y luego en la velada acusación a los viejos intelectuales reconocemos la encrespada voz nerudiana hablando de exigencias, de insobornables deberes. Otras voces, más o menos próximas, más o menos queridas, las reconocemos aquí y allí, con esperanza. Deberíamos meditar todos, debería preocuparnos esta identidad entre la actitud de esas voces y la actitud de Bardem. Porque es claro que una misma realidad provoca una misma reacción.

Sobre este doloroso fondo de la realidad española Bardem nos presenta su obra de arte. Desde el problema central de "Calle Mayor" —que hemos tratado de desvelar— podríamos ir ascendiendo hacia la periferia, hasta desembocar en el problema totalmente adjetivo de la solterona. Creemos que todo esto está ya dicho. Nos queda únicamente resaltar de nuevo la urgencia de la llamada de Bardem a la solidaridad entre todos los individuos y a la valoración de todos ellos.

Nos parece inútil hacer hincapié en la perfecta adecuación estilística que Bardem crea en su obra —ese tono gris que domina todo— y en la labor de los actores —esa Betsy Blair—.

La voz de Bardem, fiel a una tradición de preocupaciones y actitudes y fiel a nuestro tiempo presente, sigue siendo la voz más sincera de nuestra pobre generación huérfana.

LUCIANO G. EGIDO

Crítica de películas

"LA VENGANZA" (Los segadores)

«Por esta Mancha-prados, viñedos y molinos
que so el igual del cielo iguala sus caminos,
de cepas arrugadas en el tostado suelo
y mustios pastos como raído terciopelo;
por este seco llano de sol y lejanía,
en donde el ojo alcanza su pleno mediodía
(un diminuto bando de pájaros puntea
el índigo del cielo sobre la blanca aldea,
y allá se yergue un soto de verdes alamillos,
tras leguas y más leguas de campos amarillos)
por esta tierra, lejos del mar y la montaña,
el ancho reverbero del claro sol de España...»

(Antonio Machado)

¡Señor! La guerra es mala y bárbara; la guerra,
odiada por las madres, las almas entigrece;
mientras la guerra pasa, ¿quién sembrará la tierra?
¿Quién segará la espiga que junto amarillece?

(Antonio Machado)

Para todos aquellos que insisten en no querer ver este film debemos empezar declarando que tratamos de juzgarlo desde nuestra especialísima e intrasferible circunstancia cinematográfica española. Por eso es obvio advertir que nos resbala lo que hayan podido decir sobre él los críticos franceses o ingleses. Claro está que, consecuentemente, tampoco pretendemos conseguir que nuestra crítica tenga una validez absoluta.

Aunque quisiéramos no podríamos actuar de otra manera, igual que no podemos saltar por encima de nuestra sombra. Aunque nos lo propusiéramos y empleáramos todo nuestro empeño, no podríamos nunca ver esta obra —u otra cualquiera— con ojos franceses o italianos o ingleses. Necesariamente tenemos que verla con ojos españoles, desde esta perspectiva y con esta luz en la que todos los días nos sumergimos para vivir.

Pero hay otro principio elemental, que también debemos declarar antes de seguir adelante. Y es que, así como no podemos ver esta obra con otros ojos que no sean los nuestros, tampoco la podemos aislar de las circunstancias —favorables y enemigas— que asistieron a su creación. No podemos prescindir del hecho de que fuera realizada dentro de un sistema de producción cinematográfica, antes, después

PRODUCCION: Guión

(Manuel J. Goyanes) Madrid y Vides (Roma), 1958.

ESCRITA Y DIRIGIDA:

J. A. Bardem.

FOTOGRAFIA: Mario Pacheco.

MUSICA: I. M. Maiztegui.

DECORADOS: Enrique Alarcón.

MONTAJE: Margarita Ochoa.

INTERPRETES: Raf Vallone, Jorge Mistral, Carmen Sevilla, José Prada,

Manuel Alexandre, Manuel Peiró, Conchita Bautista, José Marco Davó, Rafael Bardem, y la colaboración de Fernández Rey.

Premio de F.I.P.R.E.S.C.I. en el XI Festival de Cannes.

y a la vez que otras películas españolas y en un determinado instante de la historia del cine español, por una parte; y por la otra, no podemos pasar por alto que esta obra se rodó en el verano del año 1957, con todos los elementos que formaban en ese momento la realidad española.

Por tanto, será suficiente que para servir con fidelidad a nuestra autenticidad, nos dejemos guiar de lo que aquí y ahora nos sugieran las imágenes de esta película e interpretemos los significados múltiples que estas imágenes pueden alcanzar en nuestro concreto momento histórico. Porque este film, hecho en nuestro tiempo por un español de nuestro tiempo, se dirige a los españoles de nuestro tiempo. Necesarias afirmaciones perogrullescas e insistentes para los que olvidan las raíces fundamentales de esta obra.

* * *

A nuestro entender las tres cualidades positivas de "Los segadores" son el signo realista de sus imágenes, la fidelidad problemática contemporánea y el valor de su contenido moral.

Entre tanta mala película española —coged cualquiera— "Los segadores" se destaca, no ya por sus virtudes meramente cinematográficas, sino por el signo realista de sus imágenes. Es decir, que el film está construido con la argamasa de unas imágenes reales y válidas por tanto. Puede ser ilustrativo a este respecto comparar el poema de Machado, que citamos al principio, con el mundo físico que se muestra en los planos de "La venganza", con la atmósfera que se crea a lo largo del film. Esta insobornable verdad de las imágenes bastaría por sí sola para acallar cualquier tipo de desaprobación y hacer olvidar los defectos que puedan estropear el conjunto. Creemos que es esta la primera piedra de toque para verificar la calidad de un film y la puerta abierta para tomarlo en serio.

Antes que nada y por encima de todo, viene hacia nosotros desde la pantalla un paisaje, un medio geográfico inconfundible, que se despliega ante nosotros insistente y exacto, a partir de la panorámica inicial, verdadero prólogo de la historia de los hombres que se nos va a contar. Después vemos los surcos rugosos e interminables, los caminos perdidos y abiertos a todos los soles y a todas las intemperie, los duros rastros y las blancas mieses inseguras y flexibles, que esperan las hoces y los hombres; los montes lejanos, las quebraduras del terreno y el cielo alto e inabarcable. Después vemos los pueblos, de arquitectura concreta, con las calles empedradas, ahogadas de sol, con las casas enjalbegadas, hechas de tiempo y de miseria; las anchas portadas de los corrales y las ruinas sorprendentes —recuérdese el plano final de la escena del tonto del pueblo, una de las imágenes más dolorosas que el cine español ha mostrado nunca; Minaya, a sesenta kilómetros de Albacete—. Y sobre todo vemos gentes, hombres y mujeres, con sus vestidos, sus útiles de trabajo, sus formas de vida, sus gestos y sus caras usadas, historiadas e indefensas.

Y dentro de este contorno viven los personajes de la obra, hombres reales en un mundo real, que desarrollan un trabajo y llevan a la espalda las necesidades, los deseos, las tradiciones, los errores y los proyectos que su situación les crea y les exige. Quieren, buscan, desean, odian y trabajan, desde su específica condición humana, y ni por un momento dejan de ser consecuentes con su clase social, su género de vida y su tiempo. Son éstos, a nuestro parecer, los rasgos que puedan definir mejor el signo realista del film; mucho mejor que la fidelidad an-

biental o el vestuario o el maquillaje o cualquier otro detalle de la caracterización. Por eso es una chinchorrea hacer notar que alguna palabra puesta en boca de los personajes no se usa entre la gente del pueblo o atacar el film por la mala interpretación de los actores, impensable versión de los gestos y los rostros de los campesinos españoles. Los personajes de los Alvarez Quintero pueden hablar como se habla "en los cortijos" y Estrellita Castro o Marujita Díez pueden imitar perfectamente a las "personas de la calle", que ellas acostumbran a interpretar en el cine; pero a nadie se le ocurrirá decir que las comedias de los primeros y los personajes representados por las segundas, entran dentro del arte realista.

En esto Bardem sigue la línea de sus films anteriores, en los que los posibles defectos de caracterización no influyen nada en la auténtica raíz realista de la que brotan los actos de los personajes.

También ahora, al igual que en otras ocasiones, Bardem presenta un tema de nuestro tiempo. Y no lo decimos porque describa accidentalmente la reacción que viven nuestros obreros rurales ante la mecanización del campo (hecho cotidiano a causa del gran impulso dado a este aspecto de la economía nacional, que nos hace vivir ahora lo que más allá de nuestras fronteras se vivió hace algunos años), que no encierra ninguna crítica antimaquinista ni ninguna defensa de nuestro aldeanismo nacional. Ni lo decimos tampoco porque cuente las migraciones periódicas de algunos jornaleros (cada vez menos, gracias a las oportunas medidas adoptadas por las autoridades competentes y a la evolución de la economía agrícola), descritas y estudiadas por José Carlos García-Bernalt, en una pequeña área geográfica en el número 20/23 del "Boletín del Seminario de Derecho político" de Salamanca, correspondiente a los meses de noviembre-diciembre de 1957 y enero-febrero 1958. Ni lo decimos tampoco por algunas otras situaciones presentadas de menor importancia.

El tema fundamental de la película responde a una problemática de nuestro tiempo.

Se trata, como todos sabemos, de defender una vez más la solidaridad entre los hombres, entre unos y otros, pero no de un modo abstracto y universal, sino concreto y particular, la reconciliación entre los enemigos, y esto tampoco de un modo genérico, sino bien específico y preciso. No es, por tanto, "el drama rural a la italiana", que algunos ingenuamente han visto; ni la descripción más o menos pintoresca, de las andanzas de un grupo de segadores por tierras de La Mancha, en busca de pan; ni la crítica social de determinados ambientes. Es, nuevamente, la defensa de la solidaridad, como antes en "Calle Mayor" y antes en "Muerte de un ciclista"; pero ahora con otra dimensión, utilizando otros elementos y desde un punto de partida muy distinto.

Nadie podrá negar que el mayor problema que nuestro tiempo nos plantea a diario es el tema de la solidaridad; a todas horas, en todos los tonos, desde todos los meridianos y ante todas las actividades. Es el tema presente en "Milagro en Milán" y en "Ladrón de bicicletas", en "La sal de la tierra" o el de "Horizontes de gloria", desde ángulos muy diversos, pero apuntando siempre en la misma dirección. Basta con leer los periódicos diarios para encontrar siempre la misma apurada y sincera llamada a la solidaridad. Bardem, como veremos ahora, insiste hacia el mismo objetivo.

Analícemos punto por punto el argumento. Una cuadrilla de segadores se lanza al camino para ganarse el pan con su trabajo. Entre ellos hay dos que se

odian, movidos por una oscura pasión, en parte heredada y en parte alimentada por ellos. A lo largo de muchos días viviendo juntos, trabajando juntos, sufriendo juntos y sobre todo experimentando algunas situaciones en común, ambos enemigos se perdonan y se reconcilian, porque descubren que ese odio los tenía alejados uno del otro, injustamente.

Lo más importante es aclarar el origen del conflicto. Hay una cierta tradición —las palabras de Luis, "El Torcido", son bien claras: "Es verdad lo que dice mi madre: hay que vigilarlos siempre y no dejarlos...", cuando riñe con Andrea— y hay también una rivalidad personal —"Siempre fuisteis los mismos", dice Juan cuando la herida del Tinorio exaspera a Luis, "El Torcido", y finalmente hay una circunstancia especial que provoca toda la tragedia dentro de la que viven los tres personajes principales del drama: la muerte de aquel hombre. Si bien éstos son los hechos fundamentales hay una circunstancia que no debemos olvidar, la que expresan estas palabras de Luis, "El Torcido": "La Casa Grande se cae, madre...". Con esto tenemos todos los elementos esenciales. Ahora sólo nos queda describir su evolución.

Los puntos extremos de la evolución son el odio entre Juan y Luis y el perdón entre ellos; en el medio el progreso de estos personajes hasta el descubrimiento final, seguido a través de ciertas situaciones que marcan las diversas secuencias del film.

Podemos llamar a estas situaciones que atraviesan los personajes camino del desenlace: estados de solidaridad. El primero es el trabajo en común, impuesto e inevitable. El segundo es el que se establece cuando todos los personajes se unen para vengar la ofensa hecha a Andrea, la hermana de Juan. El tercero es el que se crea al reaccionar la cuadrilla de acuerdo con las exigencias del pueblo sin trabajo. El cuarto (¿por qué se ha insistido tanto en ignorar la clase de esta situación?, ¿por qué no se ha visto la necesidad de esta situación?) es el que se presenta en la secuencia del incendio. Un pueblo entero sometido a una desgracia se une para salvar su ruina. Todos trabajan para salvar lo que sea; todos ayudan, aunque no sea lo suyo, aunque no sea lo de su enemigo; el hecho es defenderse solidariamente, salvarse solidariamente. Y el quinto es el que viven cuando la herida del viejo, a quien todos ayudan y cuyas palabras preparan ya el desenlace —"Juan es aquel a quien tuvieron tantos años preso, sin culpa alguna, según yo veo ahora las cosas..."—. En el montaje final una escena en que Juan y Luis, "El Torcido", hombro con hombro, transportan el herido a través de los campos solitarios y duros.

Estos cuatro estados de solidaridad, por los que pasan Juan y Luis, los llevan a la toma de conciencia, al perdón. Se van viendo cada vez más cerca, más próximos, hasta que al fin están unidos, solidarios, hermanos. La reacción última de Juan es ese esfuerzo por negar lo que ya es evidente, esa cabezonada, y su resistencia cae como un fruto más que maduro, cuya corteza permanece intacta y aparentemente fuerte, pero que a la más ligera presión cruje y cae hecha pedazos.

A pesar de los defectos del guión o del desarrollo dramático del conflicto o de cualquier otra equivocación cometida por Bardem, nadie puede dudar del valor que este contenido moral posee. Los que se empeñan en ver exclusivamente en las obras de Bardem una crítica social, encontrarán siempre las mismas dificultades para aprovechar todos los datos aportados en cada film. Ocurrió esto de un modo más claro y más general con "Muerte de un ciclista" y de un

modo más particular con "Calle Mayor". Ahora ha vuelto a ocurrir con "La Venganza" No es del lado de lo social como podemos llegar a entender a Bardem, sino profundizando en su mundo moral y en los principios, directrices y normas que va descubriendo en sus films. Lo que se hace siempre es prescindir de aquellas situaciones que puedan llevarnos demasiado lejos de la crítica social o donde ésta no sea vea muy clara. Así, en "Muerte de un ciclista", sobran muchos metros y ahora en "La Venganza" sobra media película. Todo lo que cae fuera de su interpretación resulta un añadido inexplicable e injustificado.

Hay una crítica social evidente, pero implícita, en toda la obra bardeniana. Crítica global de una determinada situación social, pero por unas razones o por otras las imágenes que vemos aluden de un modo indirecto a esta totalidad, para dedicarse, en concreto y decididamente, a presentarnos un problema moral vivido en el interior de un individuo. Naturalmente Bardem, en nuestro mundo, respirando el aire de nuestro tiempo, debe vestir a sus personajes dentro de unas determinadas circunstancias geográficas, sociales, políticas e históricas. Pero estos vestidos no son lo esencial, puesto que el centro sigue siendo ese individuo que situado en esa maraña de circunstancias encuentra su camino hacia la autenticidad.

Los finales son suficientemente claros para desechar esa interpretación de la crítica social. El acento está cargado sobre lo moral, siendo lo social una dimensión esencial del drama, pero nada más que una parte del todo que constituye ese complejo moral, ese sujeto de responsabilidades, esa determinada forma de ser hombre.

Naturalmente que existe una repercusión social, una consecuencia social de la conducta de los individuos, pero esto, por lo que sea —no lo sabemos—, Bardem nunca lo presenta, hasta ahora. El personaje acaba con su crisis moral en un estado de pasividad. El resto lo ponemos nosotros, por nuestra parte. La verdad es que en la pantalla lo que vemos es un hombre nuevo, pero nada más. Por lo que conocemos de su próximo film, podemos afirmar que Bardem saca a su héroe de esta pasividad para llevarlo hacia la salida de una actividad consciente, fruto de su descubrimiento interior. Esto hasta el momento estaba inédito en el mundo bardeniano y parece inaugurar una nueva etapa en su producción.

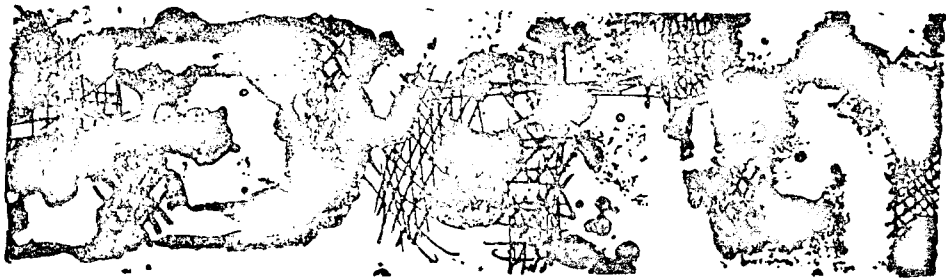
Esperemos que cuando se estrene el film que en la actualidad rueda Bardem nadie se atreva a tocar siquiera el tópico de la crítica social y dejen en paz, para siempre, el cliché de un Bardem crítico-social-benaventino y lo tiren a la basura, por inservible. Entonces será cuando vean cómo llega, con una admirable coherencia con toda su obra anterior, a un nuevo hallazgo moral, a una nueva perspectiva de nuestras obligaciones actuales. Esta salida en cierto modo está implícita en el final de "La Venganza", pero en "Sonata" creemos que se verá mucho más claro y de un modo más explícito. La toma de conciencia que en "Muerte de un ciclista" le llevaba a la muerte y en "Calle Mayor" a la desesperación, en "La Venganza" le lleva a la reconciliación, al film algo activo, y en "Sonata" le llevará al descubrimiento de un deber más activo todavía.

* * *

De un lado tenemos, pues, las virtudes señaladas (signo realista de las imágenes, fidelidad a una problemática de nuestro tiempo y valor de su contenido moral) y del otro los defectos, que no hemos señalado por ser tarea que otros

han hecho con verdadera saña. A nuestro juicio el defecto más imputable es el del sometimiento al "star system", pero sabemos que sin él no se hubiera realizado la película, y ¿no creen usted que más vale película hecha con Carmen Sevilla, Jorge Mistral y Raf Vallone, que película sin hacer? ¿No merecía la pena pasar por esa limitación y poder dar otra prueba de clarividencia defendiendo ante los ojos de todos la necesidad de la solidaridad? Los otros posibles defectos son achacables al sistema de producción y distribución en el que nos movemos. Se ha sacrificado media película —más de una hora de duración— a las exigencias de la distribución. Pero a pesar de todo, ¿no sigue mereciendo la pena haber pasado por todo con tal de poder dirigirse a los demás en el tono y con la claridad que Bardem lo ha hecho en este film. Y no dejemos a un lado lo más importante de todo, lo que queda después de todo, que es la elección de este tema, que implica el rechazo de otros muchos, de todos esos temas que alimentan corrientemente nuestra producción nacional. ¿No es esto algo?

LUCIANO G. EGIDO



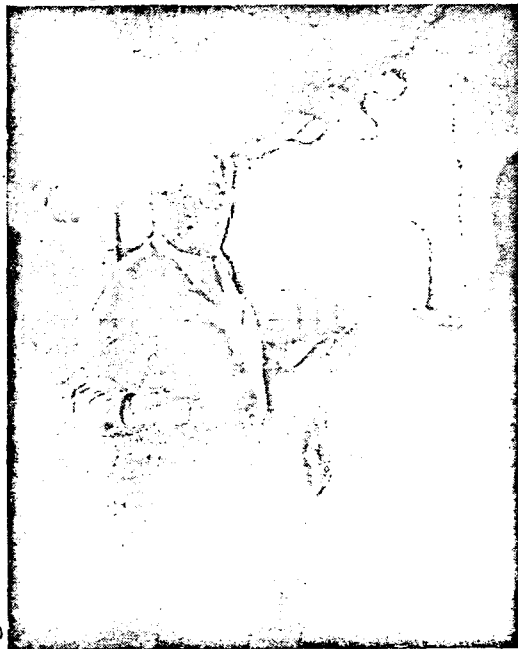
«LA VENGANZA»

de BARDEN

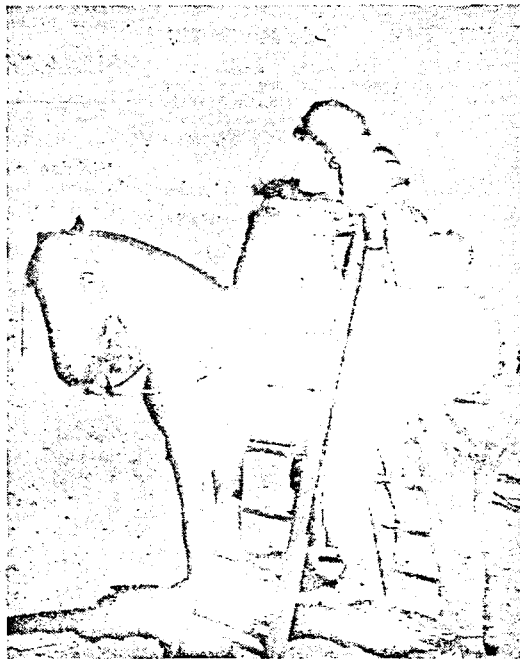
Film Ideal nº 20

Por José María GARCIA ESCUDERO

ESTE adelanto crítico de la más reciente película de Juan Antonio Bardem está fundado en una visión privada del film, a raíz de su primer montaje, en el que tenía una duración superior a las tres horas. Desconozco la versión definitiva que se ha proyectado en Cannes. No creo que la obligada reducción del film a las dimensiones llamadas comerciales afecte gravemente a su peso ideológico, aunque sí a sus valores artísticos. «El Quijote» sería la misma historia, reducido en un tercio, pero, evidentemente, perdería en su circunstancia y ritmo, y en «La venganza», creo que la extensión constituye uno de sus más destacados valores, por la andadura serena, verdaderamente clásica, que da a la narración. Tampoco puedo aún juzgar sobre la medida en que la afecten el color y la música, que faltaban en la versión que vi.



DIRECTOR



VALIENTE AMAZONA

NO es que, en su última película, Bardem sea otro, sin ninguna relación con las anteriores. Tampoco se trata de una película perfecta. Pero ya dice bastante en favor de Bardem que esta vez no haya que cargar en su cuenta, sino en la de alguno de los intérpretes, la falta de vida de su personaje; que el argumento, sin ser tan sencillo que la película se haga neorrealista, tampoco esté tan recargado que linde con el folletín; que el director no sirva a la técnica, sino que se sirve de ella, y que abandone el naturalismo, en el que se había movido hasta ahora, para pasar, no a un neorrealismo que, evidentemente, no le iría bien, sino a un realismo que empalma con nuestra mejor tradición artística.

Porque en «La venganza» está presente constantemente Cervantes y, para percibirlo, no hay necesidad de leer en el guión los títulos de las secuencias, redactados a la manera del novelista, ni es preciso recurrir al fácil paralelo entre la Mancha, escenario de la novela, y la Mancha, donde transcurre la película, ni aún a más fáciles similitudes, como el discurso que un poeta hace a los segadores, igual que un hidalgo se lo dirigió a los pastores, o la secuencia en que (enlazando con el ataque de Don Quijote a los molinos) nos cuenta Bardem «cómo la desesperación hizo que Santiago el viejo tomara por monstruos enemigos lo que no eran sino máquinas» (máquinas cervantismo de «La venganza»

cosechadoras; ¿será que también para Bardem son monstruos las máquinas? Esta postura no sería una novedad; la encontramos en Chaplin y en Clair. Pero no creo que Bardem, en 1957, la mantenga). Tampoco es imprescindible considerar cómo el tratamiento de la novela (un viaje a través de la Mancha, salpicado con los mil incidentes de la carretera) es el mismo de la película. El

consecuencia de cuanto digo es que desaparece la frialdad de Bardem?

Pero a ello contribuye decisivamente, junto a la manera de decir, lo que dice. Distinguiré:

1) **Fondo social:** El campo, los pueblos, las gentes...

Lo primero, el campo interminable. La llanura amarilla bajo el cielo, casi blanco del calor; la luz cegadora, que borra los perfiles de las cosas; y el sol, arriba, alto, volcando fuego sobre la tierra; el chirrido de las hoces sobre las mieses, el sudor, la garganta que se seca, los ojos que escuecen, el fatigoso jadeo, conforme se avanza; de vez en cuando, un segador que se incorpora y endereza su espalda dolorida. El campo. La impresionante panorámica circular que abre la película nos mete súbitamente en él. Es (otra vez tengo que recurrir al símil) como una obertura, cuyos motivos se irán después desarrollando, conforme la cuadrilla de segadores avanza, arrastrando sus pies cansados, por los largos caminos polvorientos.

Después, los pueblos. Agresivamente blancos bajo el sol. Anchos pueblos desiertos. Luego, la fiesta: Los toros, el baile en la plaza polvorienta... A Berlanga corresponde el honor de haber descubierto nuestros pueblos, en «Bienvenido mister Marshall» y en «Calabuch». En «La venganza», reaparecen, bajo un enfoque menos amable, pero rigurosamente real.

Y las gentes. Aquí también Bardem continúa a Berlanga. La cuadrilla y los encuentros del camino: un músico ambulante con su «kempesario», el escritor, los titiriteros, los torerillos; pícaros, poetas... Y la gente de los pueblos: esos rostros secos y arrugados, iluminados por el incendio de la era, sobrecogidos por el desastre, desesperados e inmóviles...

«Yo me echo a andar y ver —dice el escritor—, porque tengo necesidad de conocer mi tierra y las gentes que en ella viven.» Aquí, donde nos falta todavía el gran documental de nuestra España, ¡qué gran servicio nos hace Bardem!

2) **El posible tema sociológico:** Sobre el fondo descrito, Bardem pudo haber hecho la película de los segadores. «Todos los años, cuando el trigo está maduro —dice en su presentación—, llegan hasta las dos Castillas, hombres de Galicia,

es más profundo y difícil, puesto que se encuentra en el estilo, realista—repito—y no naturalista, porque retrata «toda» la realidad y no sólo una parte, la inferior, de ella. Como se podría decir de las «Cinco historias de España», escritas por Zavattini, Berlanga y Muñoz Suay, comparándolas con la naturalista «Tierra sin pan», de Buñuel, hay que decir de «La venganza» que la España que nos presenta, ni negra ni rosa, áspera y pobre, abrasada y sedienta, pero con una recóndita ternura, es verdaderamente Española. Lo que no eran, en cambio, «Muerte de un ciclista» ni «Calle Mayor»: retratos parciales e interesados de una realidad que los desbordaba.

¿Tendré que añadir que la

UNA PELICULA CERVANTISTA

Extremadura, Cuenca, de las tierras altas de Andalucía. Es una emigración temporal de las gentes de tierras de pastos, olivar o viñas, donde la labor en esa época es nula, a la llanura, donde el trigo es mucho, y los brazos, pocos. Es un fenómeno que se hermana con el de los hombres y mujeres de las «risaias» del Po, las gentes valencianas que suben hasta las tierras de la Camarga, los «pickers» que llegan desde Oklahoma a California, los «espaldas mojadas» mejicanos, que atraviesan el río Colorado. En el cine hay precedentes, como «Las uvas de la ira» y «El camino de la esperanza». Pues bien; «La venganza» podía haber sido algo parecido; más aún: un estudio sociológico de esa emigración. Lo habría intentado un neorrealista; más todavía, un Grierson. Bardem, no.

Narra, por supuesto, la historia de la pequeña cuadrilla de segadores, pero no es ese su objeto. De la misma manera que Fellini, aún informándose e informándonos sobre las condiciones sociales de las prostitutas, no ha hecho en «Las noches de Cabiria» la película sociológica ni siquiera neorrealista, Bardem expone lo sociológico, pero como de pasada, para llegar, profundizando, a unos valores sociales que le importan más y que ciertamente importan más. ¿Cuáles son?

3) El tema social:

a) *La solidaridad.* — La pequeña cuadrilla (cuadrilla de pobres, que acude a las sobras de las grandes cuadrillas, a segar lo que éstas han deshecho, y que en su busca patea durante jornadas enteras la meseta) ha salido unida, y unida debe volver; así reacciona frente a la ofensa que recibe uno cualquiera de sus miembros y, sobre todo, frente a cualquier tentativa de disgregación.

Pero, como les dice «el forastero», que es escritor y recorre las tierras (solamente se le llama así; pero es un personaje conocido; es el testigo, sermoneador y moralizante, pedante predicador laico, que en todas sus películas mete Bardem): ¿No formamos todos «una gran cuadrilla, cada uno con sus cosas por dentro, pero todos juntos, todos a la par, todos segando la misma mies»?

La aplicación casi inmediata de esas palabras la tendremos en el episodio más directamente social de la película: cuando la cuadrilla renuncia al provecho que obtendría trabajando sola, para compartir la suerte de los segadores más necesitados y obligar al amo a aceptar las condiciones que éstos le pedían.

Pero la aplicación más difícil de esa solidaridad se dará dentro de la misma cuadrilla, dividida por el odio entre Luis «el torcido», de un lado, y Juan Díaz y su hermana Andrea, del otro. Estamos en el meollo de la cinta. Su eje es la historia de ese odio y de cómo acaba

desapareciendo, consumido por la solidaridad.

b) *La reconciliación.* — Aparentemente «La venganza», es una historia individual, con fondo social. Pero repito lo que dije de «Calle Mayor»: entenderlo así sería minimizar a Bardem, el cual aquí—como en toda su producción anterior—emplea la historia individual en función de valores sociales y políticos, y de ideologías que pone dentro de ella, y a nosotros nos toca buscar.

Juan y su hermana odian a Luis porque éste ha sido la causa de la condena injusta del primero, y Juan y Andrea quieren vengarse. ¿Pero quién no ve que esa enemistad no es solamente entre individuos, ni entre familias o clases (Luis pertenece a «la casa grande»; son los ricos—aunque en decadencia—del pueblo; los otros, los pobres), sino símbolo de toda discordia intestina, de todos los malos recuerdos, que acaban envenenando los pensamientos de quienes, a pesar de todo, han de seguir viviendo juntos?

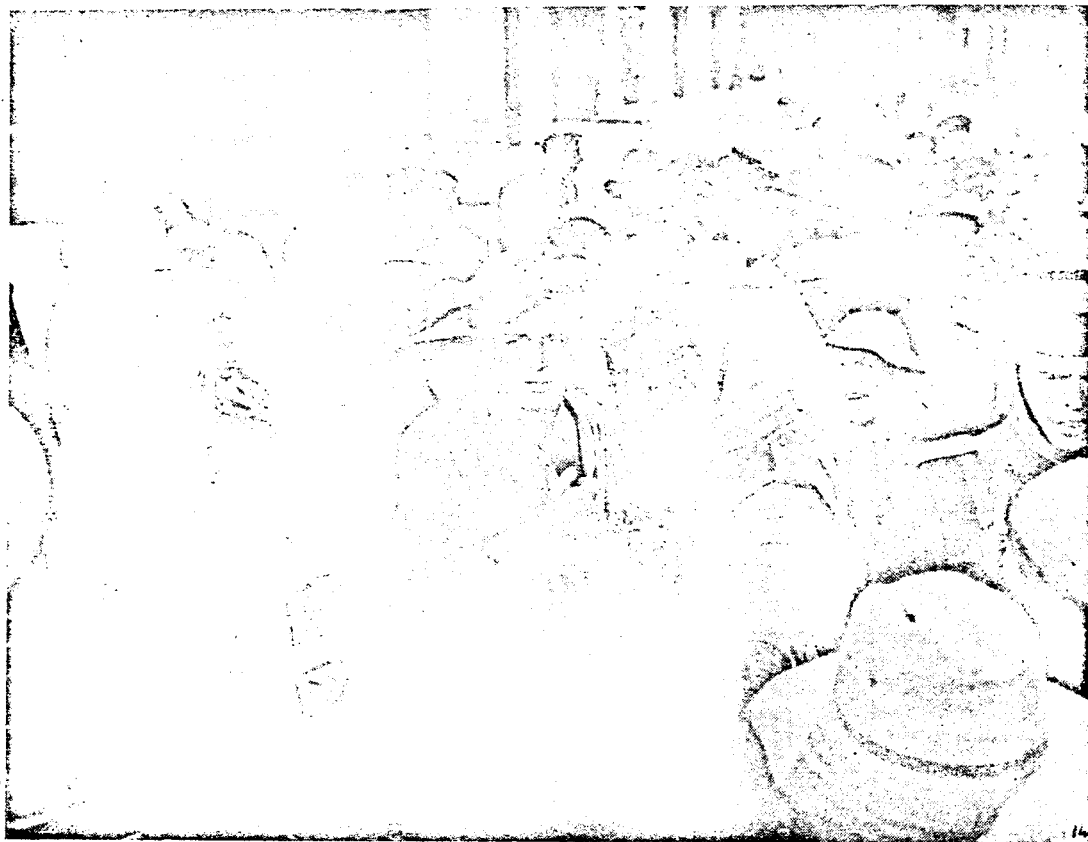
Bardem sitúa su película en la España de 1931, aunque ciertamente podría situarse igual en cualquier año posterior, con sólo suprimir el plano en que aparece una referencia a la fecha mencionada. Pero, en todo caso, el problema es general, común a muchas sociedades, y con características parecidas en todas ellas. Tal y como Bardem lo expone, suscita varias pre-

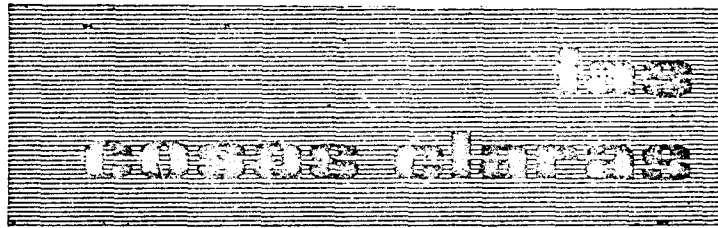
guntas; ¿por qué Juan (ya se entiende que no me refiero a la peripecia argumental de la película, sino al Juan simbólico, como simbólico es, asimismo, Luis), ha sido inocente, aunque castigado? ¿No tuvo también culpas anteriores al odio que ha despertado en él su condena, que este odio sí que Bardem lo censura? ¿Por qué el problema, tanto para él como para su hermana Andrea, es exclusivamente perdonar, y para Luis es hacerse perdonar? ¿Por qué es Juan el primero que suelta la navaja en la pelea final? No quisiera pecar, juzgando esta película, de una sutileza bizantina como la que corrientemente inspira a los marxistas en sus críticas; pero, ¿no hay en lo que he señalado de «La venganza» como un eco del parcialismo que en películas anteriores le hacía poner a Bardem toda la pureza, toda la solución, toda la razón, de un solo lado, y todas las responsabilidades del otro? ¿No está contradiciendo aquello, que en «La venganza» —dice—, de que «nadie puede llamar a unos buenos y a otros malos, porque de todo hay, y mezclado»?

Pero la cuestión sería casi inagotable y prefiero remitirme a lo que en mis críticas de entonces apunté a propósito de «Muerte de un ciclista», que esta nueva película continúa, rectifica y completa. Pues, efectivamente, en ella Bardem ha introducido una novedad muy importante, y es el mensaje que

nos da: sustituir el odio por la aceptación del hecho de que «nadie está solo ni puede vivir solo»; de que, «muchas veces, los enemigos lo son por estar apartados y sin hablar, y no por otra cosa», y vivir no es permanecer en el pasado, como muertos. Marchamos todos como en cuadrilla y sólo reconociéndolo podremos acabar por ser amigos; conociéndonos y amándonos; porque «la tierra es grande; cabemos todos juntos». Este mensaje da a la película su trascendencia social. Condenación del egoísmo, la había en la producción anterior de Bardem; pero mantenía una tajante divisoria que nada autorizaba a saltar; aquí la ha saltado él mismo.

Si esta actitud es continuada hasta sus naturales consecuencias y no se queda en episodio; si responde a una convicción honda y no a gusto del momento o táctica pasajera, podríamos esperar fundadamente que Bardem nos ofrezca de una vez un cine profundamente humano y real, construido desde la vida, y no desde unas teorías que dogmáticamente se consideran absolutamente suficientes; cine del que «La venganza» puede ser una anticipación, y en el que su autor supere definitivamente los estrechos límites en que lo ha hecho moverse un apriorismo ideológico, en el que veo el mayor obstáculo para que, en Bardem, llegue a plena madurez el gran artista que, indiscutiblemente, hay en él.





LOS INOCENTES

de J. A. BARDEM

(equilibrio «Literatura-realidad»)

N.: Hispano-Argentina.—P.: Cesáreo González-Eduardo Borrás, 1962.—Dist.: Suevia Films.—A.: Antonio Eceiza, Elías Querejeta y Juan A. Bardem.—G.: Eduardo Borrás y J. A. Bardem.—D.: Juan Antonio Bardem.—F.: Alberto Etchebehere.—Procedimiento: Cinemascope.—M.: Isidro Maiztegui.—I.: Alfredo Alcón, Paloma Valdés, Enrique Fava, Ignacio de Soroa, Fernanda Mistral, Zelmar Gueñol, Pepita Melia, Lia Casanova.—Est.: Palace, Pompeya 29-3-63.—Dur.: 105 minutos.—C. E.: Mayores de 16 años. C. M.: 3-R. mayores de 12 años con reparos.—INTERESANTE PARA CINE-CLUBS.

HACE unos meses preguntábamos a Bardem si no era cierto que su último cine —“Los inocentes”, “Nunca pasa nada”— era un regreso a “Calle Mayor”. Y Bardem, agudo siempre, inteligente y correctamente polémico nos contestaba: “De verdad te digo que nunca me he ido de “Calle Mayor”, y es claro que así sea, en la medida en que mis puntos de vista, mi personal “visión del mundo” no ha variado esencialmente”. Aunque también nos decía, interrogado sobre su posible evolución: “Me parece haber alcanzado una medida más justa de las cosas, una mayor serenidad”. El recuerdo de estos juicios personales viene a nuestra imaginación ahora que volvemos a encontrarnos gozosamente con Bardem. Este crítico muchas veces disconforme con aspectos parciales del cine de Bardem: o con alguno de sus films, nunca ha disimulado su cálida simpatía y su identificación de base con el cine más inteligente y preparado, hoy por hoy, de nuestro país. Si esta simpatía no supone, en modo alguno, un prejuicio y deja al crítico libre para opinar, desde su modestia, con objetividad, menos aún ha sido impedimento para hacerme ver que la carrera de Bardem iba en declive, porque Bardem sufre de literatura crónica y en “Muerte de un ciclista” y en “Calle Mayor” era una literatura compensada en la realidad, mientras que en “La venganza” se despegaba violentamente del medio, se rompía la estática entre la realidad brutal y bellísima de las imágenes y el subjetivismo literario, pedante y sermoneal, del contenido temático. “Sonatas” nos parecía el intento de conciliar literatura y comercialidad, más o menos espectacular, contando para ello con el folletín de Valle-Inclán, pero todo se nos quedaba en dos films desajustados —las dos “Sonatas”— con monsergas socio-religiosopolíticas tan alejadas de nuestra época que ni siquiera nos servían como disfraz temporal del verdadero pensamiento de Bardem; sencillamente, no nos interesaba nada de aquello. Y “A las cinco de la tarde” marcaba —siempre hablo de mi valoración personal, como crítico; para dogmatizar ya hay otros colegas por ahí en la Prensa especializada— la ruptura total de ese talentoso equilibrio “literatura-realidad” que es el mejor mérito de Bardem y, como vemos, también su gran riesgo. Porque la historia de aquel torero no importaba nada, aún

recuerdo con placer la secuencia inicial, la del cafetín de alrededores, aquella madrugada ácida y solitaria, gris, penumbrosa. Pero ¿a quién rayos le importaba el problema social de un torero? Un torero es un héroe sin reflejos, sin imitación posible, un ser aparte, un desarraigado social y económico. Su problema interesa a él sólo. No puede universalizarse — mérito del anterior cine de Bardem— ni reducirse a conflicto dramático. Cuando Velo hizo “Torero”, su acierto estuvo en relacionar a Procuna con todo su mundo en torno: público, familia, compañeros, y con su problema interno psicológico y universal, el miedo. El film, así, sin dejar de ser psicológico, era social. Pero en la película de Bardem todo tenía el tono del más lacrimoso de los melodramas, y la pérdida de la dignidad no convencía ni interesaba al espectador.

Sin haber visto “Nunca pasa nada” —su mejor film, según Bardem; Giménez Rico se muestra muy entusiasmado con él—, digo que “Los inocentes” es un verdadero regreso a “Calle Mayor”, de cuyos soportes —aunque él diga lo contrario— se había ausentado Bardem, y es también, en efecto, una muestra de madurez sobre los tres anteriores films de su carrera. Ciertamente un creador debe tantear caminos nuevos. Pero también debe saber sus limitaciones y sus posibilidades. Las de Bardem están aquí, en el equilibrio más o menos perfecto entre realismo

y literatura. “Calle Mayor” quizá sea la película más perfecta no ya de Bardem, sino del cine español, porque la literatura de su problemática y el realismo de sus imágenes se encuentran compensadas y enriquecidas, además, por una cámara cálida, por una narración en la que hasta los golpes de efecto, el folletín, son más que tolerables. “Los inocentes” no vale tanto, pero anda por ahí. No es una repetición; es un reajuste espiritual de Bardem, cuyo campo está aquí, en la narración sensible y en la panorámica social.

“Los inocentes”, ¿quiénes son? El título es equivoco en función del tema. Un accidente de automóvil. En él han muerto un financiero y una mujer desconocida que resulta ser la esposa de un modesto bancario. El empleado indaga, algo sorprendido, la verdad y las raíces de la infelicidad conyugal. Quiere la verdad, no acepta el soborno. Es recto, íntegro, o se conduce con la vanidad orgullosa del burlado? El resto del film responderá. La hija del muerto y el viudo entablan amistad. El viudo decide vengarse: se convierte en amante de la muchacha, cuyo impulso de “restitución” es un tanto pintoresco. Quieren casarse. La familia aristocrática compra al empleado. Se le concede un buen cargo, lejos de la ciudad, para que deje a la chica. El empleado acepta. La muchacha se queda sola, adivinamos que más amarga que nunca. Esta es la literatura. Esto

y la pintoresca abuela, los jóvenes ricos y “snobs”, la casa de citas, los comentarios corales de chóferes y empleados, la muchacha. ¿Y la realidad?

Toda la descripción de fondo. La realidad de esa increíble familia, el todopoderoso ademán de sus hombres, el brutal ejercicio del poder que corrompe, el aplastamiento de un amor sencillo, la denuncia de las insalvables barreras de la clase social. Triste residuo, quizá, de la época colonial. La exterior decadencia de las costumbres, que no nos engañe. Quedan aún estas familias poderosas. Sus miembros son grandes terratenientes, consejeros de Bancos y fábricas, accionistas mayoritarios de otras cien empresas. En Argentina, Paraguay, Venezuela, Colombia, España. Piadosos y rituales, filántropos y “generosos”, despiadadamente patronos; más, paternalistas. “Le doy dinero y se va usted lejos y deja a mi sobrina. De lo contrario, le hundiré”. Excesiva prueba, demasiada tentación para un pobre burlado, vulgar y mezquino, que por un instante ha pensado en su dignidad humana. Pero esta dignidad es un lujo. ¿No veis cómo aplauden estos pelotilleros empleados ante ese anuncio de que la empresa pagará unas vacaciones a no sé dónde? ¿Quién dice que esta crítica “es denodadora y sin consistencia”? Admitamos que la situación es límite, y que el esquematismo de la narración fílmica obliga a una simplicidad descriptiva que, unida a la intención sarcástica, nos aproxima a la caricatura de una sociedad. Pero esto es real, real hasta los tuétanos; la brutal realidad de los poderosos egoístas, destructores, cínicos, sectarios.

Sin la perfección, sin los matices de “Calle Mayor”, “Los inocentes” es una buena película, en la que los defectos no aplastan a las virtudes. El drama es legítimo y las situaciones verosímiles: ¿cómo podría ser verosímil el matrimonio entre la aristocrática y el vulgar empleado cuya esposa, además, fue la amante del padre de la chica? La intención penetra como una navaja, implacable en su denuncia: los ricos, tiránicos y frívolos; el empleadillo, corrompido y vulgar, yo añadiría que la muchacha tonta y con una moral —la de Bardem— alentada por vagos e irreales principios de ética natural y sentimental.

J. M. Pérez Luzano

protagonista latente en su atuendo (traje gris y antifaz negro), en su caballo (blanco y con una inteligencia casi humana), en el disfraz del viejo que utiliza en determinadas ocasiones; el tener un inseparable compañero con el que poder hablar y hacer que así sus ideas tomen forma captable por una cámara. La misoginia de casi todos los personajes. El utilizar la música como un elemento descriptivo más, no de los sentimientos de los personajes, sino de la misma acción (es una especie de eco de la acción). La simplicidad y tosquedad de los personajes y sus sentimientos: parecen extraídos de un tebeo. La utilización del montaje paralelo en su forma más simple: plano del indio, ya cansado, pero que sigue luchando contra los que le quieren linchar, plano del guardián enmascarado que se acerca a galope tendido. El empleo de un color muy luminoso que da tonos muy brillantes. Todo esto, unido al poder oír la banda sonora original, le dan un cierto tono que hoy sólo se encuentra en los primitivos y en algunas series televisivas.

AUGUSTO M. TORRES

T. O.: "The Lone Ranger". — N.: U. S. A. — P. y a.: Warner Bros (1956). — D.: Stuart Heisler. — Pr.: Willis Goldbeck. — A.: "El jinete solitario". — G.: Herb Meadow. — D. de F.: Edwin DuPar. — P.A. y C.: Warnercolor. — Dec.: G. W. Berntsen. — M.: David Buttolph. — Mont.: Clarence Kolster.

Int.: Clayton Moore (el guardián enmascarado), Jay Silverheels (Tomato), Lyle Bettger (Reece Kilgore), Bonita Granville (Welcome), Perry Lopez (Ramirez), Robert Wilke (Cassidy), John Pickard (Sheriff Kimberly), Beverly Washburn (Lila), Charles Meredith (El gobernador).

Dist.: Warner Bros. — Dur.: 86 minutos.

N. de la R.—De hecho lo están. Precisamente "El guardián enmascarado" y sus compañeros son algunos de los personajes más famosos de los "comics" americanos, y dio origen a la serie televisiva.

NUNCA PASA NADA, de Juan Antonio Bardem

ESTA película le puede servir mucho a Bardem si la medita sin prejuicios, porque a través de ella se vislumbra un avance del director hacia una postura más abierta ante la vida y el deseo de realizar un cine más moderno.

Su cine anterior me parece fallido en su intento polémico y testimonial, ya que para hacer este tipo de cine es preciso crear unos personajes que vivan en la pantalla, que sean independientes del director y que, actuando de una manera lógica dentro de su psicología con respecto a la realidad que los circunda, califiquen su propia moral. Bardem, supeditando el actor a una planificación forzada, aunque, eso sí, con intenciones, convertía a los seres humanos en meros objetos para conseguir una plástica que muchas veces ha sido llamada cinematográfica, pero que sólo eran pinitos esteticistas de un director que no sabía hacer auténtico cine. Esto provocaba el que en sus películas no hubiese el menor asomo de vida y

los personajes fueran meras marionetas que, movidas por Bardem, venían a demostrar lo que él quería. Daba la impresión de que nunca había estado metido en la realidad que quería mostrar, de que el conocimiento de unas personas, de unas instituciones a las que atacaba no lo hubiese hecho personalmente, sino a través de obras de teatro mal digeridas. Sus personajes estaban condenados por él desde un principio, sin que ninguna contradicción se advirtiese en sus vidas, sin que algo les justificase, como si la presentación del lado bueno de ciertos seres impidiese una clara elección moral. Sólo así parece justificable el Carlos Casaravilla de "Muerte de un ciclista", auténtico personaje de ciencia-ficción que nos recuerda a los "malos" de las antiguas películas del Oeste.

No todos estos defectos han desaparecido en "Nunca pasa nada". Y sospecho que cuando el Bardem-guionista ha tenido más funciones es cuando la película funciona peor. Cuando quiere decir algo grave, algo que el público deba captar por obligación, utiliza una manera de hacer rebuscada que sólo consigue falsear la realidad. Cuando las cotillas del pueblo hablan de "desnudeces y cosas por el estilo", a fuerza de exagerar los gestos de los actores, resulta una escena de zarzuela y nos obliga a pensar en la simplicidad intelectual de Bardem. Porque el cine se venga siempre de los que hacen mal uso de él y puede hacer aparecer como estúpidas las inteligencias más preclaras. Cuando en una escena similar las mismas mujeres cuentan a Julia Gutiérrez Caba la infidelidad de su marido, sólo harían falta subtítulos explicativos que nos aclarasen más de lo que consigue con una serie de primeros planos su podredumbre moral.

Por el contrario, en escenas de menos importancia aparente consigue mostrar un ambiente social, unas costumbres. Cuando Corinne Marchand y Jean Pierre Cassel están en el bar, vemos a dos personas que se entrecruzan en la pantalla, que viven y hablan de verdad. Con ello todos los objetos que les rodean adquieren una determinada relevancia, un aire de verdad que les comunican los personajes, y no nos extraña que haya un cartel pegado a la pared que diga: "Baileros modernos: Joven, diviértete de otra manera", y que ellos se rían de ese cartel. Aquí, Bardem consigue de una manera muy simple que el espectador se vea obligado a reflexionar sobre la estupidez moral que reina en algunos ámbitos de España.

Otro ejemplo podría ser el baile de Corinne Marchand en el bar, jaleada por los mozos del pueblo. A partir de unas imágenes se nos hace pensar en unos hombres que quizá no obtengan satisfacción sexual de sus mujeres por una serie de prejuicios formados acerca del sexo y de las relaciones hombre-mujer, o en unas deficiencias culturales que padecen, etc.

Y la misma diferencia se nota cuando Bardem quiere definir la postura de los personajes, lo que son, lo que piensan y sienten. Hay un momento en que Antonio Casas y un amigo van paseando después de salir del casino. Se paran en un puente y el amigo habla, apoyado en la barandilla, de su magnífica generación, de las burradas que han hecho, etc. Después sale de cuadro y es Antonio Casas el que se apoya en el mismo sitio para decir que no está satisfecho consigo mismo, hacer su exposición de motivos y declaración de principios. Creo que cuando el movimiento de los personajes está supeditado a que el espectador los capte mejor, rompiendo para ello con la continuidad espacial, forzando a los actores a moverse, no hay cine. Cuando para que se conozca a un personaje el director acude a que ese personaje nos suelte un sermón, hay que pensar que ese director desconfía de la imagen, y si se desconfía del medio que se ha elegido como profesión, después de llevar cierto tiempo utilizándolo, hay pocas posibilidades de hacer buen cine. Y el caso es que Bardem nos ha dado a personajes de manera perfecta a base de talento, superando, incluso, la mala interpretación de un actor: Antonio Casas promete a Corinne Marchand llevarla a cazar a su casa de campo en cuanto se ponga bien; están contentos; como no sabe decirlo en francés, hace gestos de pájaro; en este momento entra una monja y él se pone serio; cuando sale la monja vuelven a sonreír; Corinne Marchand, en señal de agradecimiento por todo lo que Casas ha hecho por ella, le da un beso en la mejilla; él deja de reír. En tan poco tiempo nos ha hablado Bardem de que los dos se encuentran bien juntos, de que el personaje masculino tiene una serie de prejuicios sociales que coartan su espontaneidad y una inmadurez sexual que le hace ver fantasmas por todas partes.

Sobre Bardem pesa aún su poca capacidad para dar la psicología de los personajes por sus caras, sus miradas, sus movimientos. Y así tenemos que resignarnos a creer que Corinne Marchand y Jean Pierre Cassel están realmente enamorados porque se nos dice que lo están, ya que la imagen nunca nos ha indicado que tal amor exista. Y cuando consigue reflejar una pasión, un sentimiento, acude a procedimientos no muy dignos de alabanza: Bardem quiere darnos el amor que siente Casas por Corinne Marchand. Se ve a Casas preocupado, aunque no sabemos el motivo, ya que puede ser por el lógico temor que siente un médico después de una operación. Hay un plano en el que toma a Casas en primer plano, sentado y de espaldas, mirando a Corinne, al fondo, dormida y muy agitada. Bardem coloca el foco de modo que veamos a ella, que nos interesa poco en ese momento, y difumina la figura de Casas, que está experimentando una lucha inte-

rior; con esta planificación no consigue Bardem nada de lo que quería. Hace que Casas se dirija a la izquierda; cuando llega a la altura de una mesa, Corinne se queja un poco y Casas se vuelve rápidamente y tira una maleta que había encima de la mesa conteniendo ropa interior femenina, que mira con ansiedad, y una fotografía que mete en su cartera.

Al no haber una continuidad psicológica, la película queda reducida a una serie de situaciones que gustan o no por sí mismas y en la medida en que Bardem acierte o no a mover a los actores dentro del encuadre, a indicarles el gesto preciso en el momento adecuado y a mover la cámara para captar el decorado en que esos actores se mueven. Muchas de esas situaciones resultaban bien porque Bardem ha contado con unos actores muy sensibles que conocen su oficio (todos, excepto Antonio Casas). Por otra parte, la utilización del Cinemascope ha obligado a Bardem a utilizar más el plano largo, que no le permite hacer los exhibicionismos técnicos a los que nos tenía acostumbrados, consiguiendo, a través de la sobriedad, una eficacia digna de elogio. Así están narradas las escenas de Cassel-Gutiérrez Caba, continuación romántica de lo que Bardem inició en "Calle Mayor" y que su cerebralismo no le había permitido seguir hasta aquí. La declaración de amor de Cassel (una de las mejores escenas de la película) es tan sensible, tan viva, que produce en el espectador una sensación de impudor, de vergüenza, porque nos parece estar viendo algo que viola el respeto que sentimos hacia las personas y su derecho a la intimidad.

"Nunca pasa nada" es un paso adelante para Bardem. Si da algunos pasos más, pronto será el buen realizador que todos deseamos tener en el cine español.

JAVIER LEÓN

T. O.: "Nunca pasa nada". — N.: Hispano-francesa. — P. y A.: Cesáreo González P. C., S. A.-Cocinor Les Films Marceau, 1963. — D.: J. A. Bardem. — Pr. jefe: Ricardo Nieto. — A. de D.: Jaime D'Ors. — A.: J. A. Bardem. — G.: J. A. Bardem. — D. de F.: Juan Julio Baena. — P.A. y C.: Cinemascope. Blanco y negro. — Dec.: Francisco Canet. — M.: George Deleurye. — Mont.: Margarita Lauvergeon. — Int.: Corinne Marchand (Jacqueline), Antonio Casas (Enrique), Jean-Pierre Cassel (Juan), Julia G. Caba (Julia), Pilar Gómez Ferrer (Doña Eulalia), María Luisa Ponte (Doña Matilde), Ana María Ventura (Doña Asunción), Matilde Muñoz-Sampedro (Doña Obdulia), Josefina Serratos (Doña Raquel), Alfonso Goda (Pepe), Rafael Bardem (Don Marcelino), José Franco (Jerónimo), Gregorio Alonso (Manolo), Tota Alba (Monja-enfermera). — Dist.: Metro G. Mayer. — C. E.: Mayores 18 años.

EL MARAVILLOSO MUNDO DE LOS HERMANOS GRIMM (Wonderful World of the Brothers Grimm), de Henry Levin y George Pal

Toda película, rodada en Cinerama de tres cámaras, tiene un estilo peculiar nacido del enfrentamiento del director con: 1) la división del campo visual en tres partes imperfectamente ajustadas; 2) la deformación —abarquillamiento— de

de western. Por eso, con la presencia de tres héroes con nombres y apellidos cabía esperar un planteamiento radicalmente distinto de la película. Pues bien, nada más lejos de la verdad. Por un lado, Romero Marchent ha rehuido absolutamente realizar una biografía de Buffalo Bill o de sus amigos, y, por otro, ha evitado darle a la película el sabor de un gran poema épico, para el que la figura de Buffalo Bill es un magnífico elemento base. De esta forma ha mantenido el mismo carácter familiar de sus anteriores películas, que unido a los mismos factores de producción, sobre todo de utillería (carros entoldados, armas, vestuario, que si en «El sabor de la venganza» nos parecieron demasiado nuevos, hemos ido viéndoles envejecer poco a poco hasta adquirir solera), harían que quedara bien poca cosa que añadir a lo que sobre el cine de Romero-Marchent escribieron Luis Cortés y J. A. Molina, si no fuera porque el parentesco de «Aventuras del Oeste» respecto de las dos anteriores películas termina aquí, en el planteamiento y la manera de hacer de Romero-Marchent, porque el resultado, aunque dentro de la línea tradicional de este director, ha sido —para bien y para mal— bastante diferente.

Conviene decir cuanto antes que «Aventuras del Oeste» es, en conjunto, la más floja de las últimas películas de Romero-Marchent. Y esto sin perjuicio de los valores e incluso ventajas que sobre las anteriores posee ésta.

La razón de que esto haya sido así es, hasta cierto punto, bastante evidente. Romero-Marchent ha construido un guión en el que el argumento, de por sí poco interesante, se diluye peligrosamente en acontecimientos que transcurren en lugares distintos. Esto, lejos de haber sido una ventaja para el realizador, ha servido para que ciertos «tics» y vicios que ya se podían observar en sus películas anteriores aparezcan aquí de forma más contundente. Así, la predilección que Romero-Marchent parece sentir por pasar de una secuencia a otra mediante el corte directo (si no recuerdo mal en «Aventuras del Oeste» no hay más allá de cuatro encadenados y un solo fundido); predilección a la que, en principio, no habría nada que oponer si no fuera porque en muchas ocasiones descoloca o desorienta por completo al espectador. Esto aquí se deja notar machaconamente durante toda la película, mientras que en «Antes llega la muerte», por ejemplo, el hecho de que el guión fuera un itinerario y la existencia de cierta atmósfera de tensión en las relaciones de los actores le daban una

consistencia global a la película que impedía que el interés del espectador se dispersara en esos momentos. Sin embargo, la razón de que esto ocurra no está tanto en el corte directo en sí —que en realidad es un método como cualquier otro— como en la forma de terminar una secuencia y empezar otra. Sencillamente, el movimiento o lo estático del final de una secuencia se repele violentamente con el principio de la siguiente.

De forma similar ha ocurrido con la inestabilidad que podía observarse sobre todo en algunos primeros planos que, aunque rodados en el mismo lugar en que se desarrolla la acción, son en realidad neutros, y pocas veces es posible el conocimiento del resto de las personas respecto a aquél —sino, incluso, el del mismo lugar en el que se está desarrollando la acción—. A este respecto es reveladora la secuencia del encuentro de Buffalo Bill con el pastor, su sobrina y el indio que les acompaña. La construcción de la secuencia a la que me refiero viene a ser así: plano que encuadra a los cuatro actores; plano del pastor y su sobrina (por lo que nos ha sido dado a conocer en el plano anterior, Buffalo Bill se encuentra a la izquierda, aunque no le veamos); y primer plano de Buffalo Bill. Es aquí donde se pierde la noción del espacio. El plano flota ingravido, pierde la conexión con el resto y se constituye en un verdadero plano-inserto. Es este quizá el mayor reparo que se puede poner al cine de Romero-Marchent.

La gran ventaja de «Aventuras del Oeste» respecto a «El sabor de la venganza» y «Antes llega la muerte» reside en que ésta se ha desarrollado simple y llanamente en el terreno de la acción. Responde exactamente a su título. La película no es otra cosa que la lucha contra los indios, los traficantes de armas y las relaciones sentimentales de los protagonistas. Los resultados que se han obtenido de esta forma con los actores han sido verdaderamente sorprendentes, sobre todo teniendo en cuenta que si en algo no cabía la menor duda en el cine Romero-Marchent era su extraordinaria eficacia en la dirección de actores. Si Clyn Rogers está en su sitio con una interpretación similar a la de Richard Harrison en «El sabor de la venganza» y se constituye junto con aquél en uno de los pocos actores sobrios que han pasado por el cine español, es en Adrián Hoven y Gloria Milland en donde reside el principal atractivo de la película. Los dos forman la pareja simpática del film.

Adrián Hoven, un actor alemán del que tengo bien pocas referencias, se

mueve, se emborracha, y dispara con la pacífica tranquilidad de un Glenn Ford.

Gloria Milland es capítulo aparte. Y lo es porque el cuidado con que Romero-Marchent había dirigido siempre a esta excelente actriz lo ha elevado al cubo en esta ocasión. No he visto «Doris Day en el Oeste», de David Butler, pero basta echar una ojeada a la segunda mitad de la crítica de Ramón Moix (FILM IDEAL núm. 164) para darse cuenta de que los peligros que acechan a un director que maneje el personaje Calamity Jane, pueden ser numerosos. En el caso que nos ocupa no hay confusión ni problema posible.

Pese a la sorpresa que produce ver a Gloria Milland-Calamity Jane, haciendo cosas que no eran fáciles de imaginar en sus anteriores películas, es aquí tan auténtica como en «Antes llega la muerte». En «Aventuras del Oeste» no deja de ser ella ni por un momento, pero activa, independiente y en completa libertad.

Romero-Marchent ha conseguido, y esto es digno de todo elogio, que las relaciones de Calamity Jane con el resto de los actores, que forzosamente debían ser violentas, no sean nunca exageradas. De esta forma, si es cierto que Gloria Milland tiene que tumbar de un puñetazo a Adrián Hoven (y lo tumba), no es menos cierto que Adrián Hoven está borracho en esa secuencia.

JOSÉ MARÍA GUJARDO

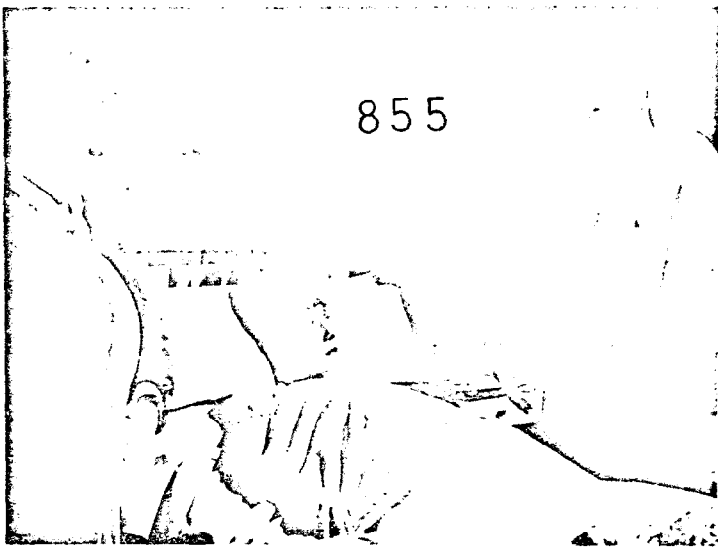
LOS PIANOS MECANICOS, de J. A. Bardem

BARDEM, una vez más, se ha equivocado, y, al mismo tiempo, esta película es un claro exponente del problema Bardem.

Hay directores que, pasado el tiempo, mantienen su validez debido a que sus obras, como tales, lores esenciales. Otros, en cambio, obras, contienen una serie de vasólos pueden ser juzgados en función de unas determinadas circunstancias, de unas determinadas ordenadas políticas y sociales, y

cuyas obras, desaparecidas estas circunstancias, quedan sin cuerpo ni significado, por lo mismo que les dio la validez en su momento: un grupo de motivaciones extracinematográficas. Por último, hay películas dentro de este segundo caso, que por el hecho de haber sido realizadas como lo han sido, son exponentes de una situación que las condiciona al nacer, aunque en sí mismas ni se exponga, ni se critique, ni se retrate, dicha situación. Bajo este punto de vista, las películas de Marisol, Sara Montiel y Joselito, son los grandes testimonios del cine español. Por este mismo motivo lo son también algunas películas de Juan Antonio Bardem —que, como realizador, pertenece al segundo apartado—, como son: «La venganza», «Los inocentes» y «Los pianos mecánicos»; al mismo tiempo que son estas películas las que nos pueden hablar con mayor claridad y precisión de la personalidad, llena de contradicciones, de su autor.

La primera de las contradicciones patentes en Bardem es que, considerando inútil y hasta de mal gusto hablar de sí mismo, se cree una experta autoridad, una especie de oráculo al que se le encargará en lo sucesivo que diagnostique sobre el estado social en que se halla inmerso. Para hacer sus películas partirá de: «Voy a hacer la crítica del mundo del teatro, de la calle mayor, del mundo de los segadores, de los toros o de la «doble vida» en Cádiz». De esto es responsable una sociedad no abierta, que fomenta el culto a la personalidad, al que se arriesga y ofrece al público la posibilidad del escándalo masoquista, con una sola condición: que respete el gusto común y les halague haciéndoles ver a través de la cerradura hechos lamentables, pero sin implicarlos demasiado, sin hacerles meditar sobre el problema previo de mirar por la cerradura, confeccionando tipos falsos que, a la larga, no afectan, puesto que es difícil identificarse con ellos. ¿Cómo puede sentirse preocupado el público por los personajes que tan externamente muestra en «Los pianos mecánicos»? Es necesario precisar, sin embargo, que la culpa no es sólo suya.



sino que la comparte con Henri-François Rey, autor del libro, y también de los diálogos, del film. ¿Qué han pretendido decirnos ambos? Como siempre, en el cine de Bardem desfilan ante el espectador una serie de tipos que dicen frases terribles para definirse a sí mismos y las situaciones por que atraviesan. Palabras que en este caso, lejos de aclarar las cosas las complican bastante. Tomemos, por ejemplo, la escena en que Melina Mercouri, ataviada con las flores enviadas por Reginald, hace su número rozando el límite de la pura ciencia-ficción. Si el espectador, mal o bien, había venido enterándose hasta entonces de lo que allí ocurre, en ese momento pierde el hilo para no recuperarlo nunca más, y miles de preguntas se agolpan en su mente: ¿Qué les ocurre a Jenny y Vincent? Un segundo antes, en la escena anterior, les habíamos dejado en la carretera contentos y enamorados. Un plano más tarde nos los muestra confesándose que su relación está en crisis, no sabemos debido a qué extraños motivos. El diálogo, pretendidamente intencionado, termina de confundirnos: ya no es posible sentir interés por unos personajes que parecen complacerse en que no los entendamos.

No nos creemos al hijo de Régner, síntesis de todos los nostálgicos literarios, ni a Serge y Nadine, ni mucho menos el desenlace espectacular de la historia de los dos últimos. El mundo de los adolescentes, que podía haber resultado tan rico profundizando en él, resulta chato, fiado en la pura apariencia, aunque alcance, eso sí, momentos de una gran plasticidad. Hay un gran momento perdido en la película, aquel en que los adolescentes contemplan a las personas mayores desde la acera de enfrente a «La Estrella», mientras comen patatas fritas, que Bardem podría haber aprovechado para mostrarnos a esas personas mayores por medio de la imagen, ya que a lo largo de toda la película sólo se definen por lo que dicen. Por otra parte, sin embargo, fácilmente se nota que al otro lado de la acera no hay nada que sea real, sino tipos convencionalmente —aparentemente— compuestos por conocidos extras del cine español, que dan al traste con el mínimo de autenticidad que hubiera podido tener la película.

Bardem siente vocación de moralista, de fustigador, y en estas condiciones es peligroso caer en la tentación de predicar. Entonces se habla dirigiéndose a la comunidad desde el púlpito, en vez de hablar a todos los hombres, uno a uno y desde dentro. Queriendo servir al pueblo, Bardem adopta una actitud paternalista. Por este camino no tarda en aparecer su segunda contradicción. Cree —o al menos lo parece— en una necesidad histórica del didactismo y al mismo tiempo tiene deliquios esteticistas propios de quien quiere ser artista y pretende ser autor; recordemos el plano de Jenny y Vincent en la roca, tomado desde distintas alturas en picado, o la escena de amor en contrapunto con la fiesta flamenca, de «Los pianos...». Por otra parte, queriendo ser un creador, Bardem resulta un prodigio de memoria inconsciente —ese plano final del film, que tanto recuerda a Truffaut, o el simbólico paseo por el Barrio Chino de Barcelona, en el que es evidente la influencia felliniana— y, aunque, como hemos visto, todavía se permite adornos esteticistas gratuitos, poco a poco va logrando una mayor funcionalidad de su lenguaje cinematográfico, lo que viene a confirmarnos que Bardem podría ser un buen artesano, capaz de ofrecernos films bien contados, si no la perdiera su

afán por trascenderlos a base de discursos y hermosas frases que, pretendiendo hostigar a la burguesía, están cargados de convencionalismos y tópicos. Por otro lado, las once películas que ya cuenta en su haber han demostrado su incapacidad para darnos a través de las imágenes la auténtica psicología de sus personajes. Con «Los pianos mecánicos», está peligrosamente cerca del «Peyton Place», de Mark Robson, que es a lo que de verdad esta película se asemeja. «Se trata —dijo Bardem en una entrevista a propósito de «Los pianos mecánicos— de contar ese mundo de la «dolce vita» de Cadaqués y las relaciones entre los adultos y los adolescentes. Bueno, es un film que puede ser interesante: es un mundo de verdad y me interesa examinarlo. A alguien —que es el productor de Marienbad— le gusta la novela, piensa llevarla al cine y cree que el más indicado para hacerlo soy yo; es halagador, ¿no? Pero, desde luego, es una película a plantearse como cine industrial europeo. Y, en definitiva, a mí me gusta hacer películas de gran presupuesto: cuanto más «gordas» mejor...»

Siendo anticapitalista, Bardem trata siempre de envolver sus películas en el halo del «look» cinematográfico capitalista y participa del «star system». Paradójicamente, a quello que en parte salva la película es causa de su fracaso: el gusto de Bardem por películas de gran presupuesto le priva —necesariamente tiene que ser así, según nuestro sistema industrial— de lo espontáneo, de lo fresco y de lo sincero, para convertir su obra en un lujoso producto artificial que sólo encierra un cierto confusionismo ideológico agarrado por un plan de producción «epitafio».

Todas estas contradicciones que manifestamente se encuentran en «Los pianos mecánicos», nos hacen meditar sobre la auténtica realidad de Bardem como realizador cinematográfico, pues todavía creemos que interesa y es importante para el cine español, siempre que, ganando en humildad, encuentra su puesto y su camino o lo encontramos entre él y todos.

JOSEFINA MOLINA REIG
y CARLOS GORTARI

T. O.: «Los pianos mecánicos».—N.: Hispano - franco - italiana.—P. y A.: Cesáreo González, P. C. S. A. (Madrid), C. I. C. C. Films Bordier-Precitel (París), Explorer Films (Roma).—D. J. A. Bardem.—Prods. jefes: Ricardo Nieto, Leoncio Sanz. A. de D.: Juan Estelrich.—A.: Basada en la novela «Los pianos mecánicos» de Henri François Rey.—G.: J. A. Bardem.—D. de F.: Gabor Pogány.—Pa. y C.: Eastmancolor-Panorámica.—Dec.: Enrique Alarcón.—M.: George Delerue.—Mont.: Margarita de Ochoa, Paul Cavette.—Int.: Melina Mercouri (Jenny), Hardy Kruger (Vicent), James Mason (Regnier), Didier Haudepin (Daniel), José María Mompín (Tom), Rafael Luis Galvo (Pablo), Maurice Teynac (Regi-

nald), Sophie Dares (Nadine), Karin Mossberg (Orange), Renard Carrelet (Sergio), Keiko Kishi (Nora), Luis Induni (Bryant), Carlos Ronda (doctor) y María Albaicín.—Dist.: Suevia Films.

HISTORIAS DE LA TELEVISION, J. L. Saenz de Heredia

Lo que más sorprende de esta película no es la baja calidad sino la poca consistencia que alcanza como producto industrial, teniendo en cuenta que disponía de una serie de elementos que, bien aprovechados, podían haber dado un producto muy comercial.

1) Conchita Velasco. El disco con las canciones que canta en la película ha ocupado el número ocho en la lista de ventas de la semana del estreno. Pero tanto los guionistas como el director no han querido aprovechar las posibilidades que Conchita Velasco tiene como cantante y continuamente tratan de ridicularizarla (diferencias entre las canciones vistas en la película y oídas en disco), tanto en su forma de moverse al cantar, como en sus trajes (pantalones vaqueros que la sientan como un tiro), etc.

2) Un nutrido grupo de populares actores. Sin ningún contacto con ningún tipo de realidad, parecen flotar en el aire. Los ambientes de «La casa de fieras» y «El balneario» son tan inconsistentes que si desaparecieran las referencias del diálogo a los lugares geográficos donde transcurre la acción, y los actores no fueran conocidos como asiduos personajes de películas españolas, éste parecería un film de un país imaginario, en el que se ha incluido una panorámica sobre la Cibeles, del que nadie entendería nada. La acción llega a fijarse y comprenderse gracias a la enorme presencia corporal de los actores, y una serie de objetos que, aunque colocados de una forma arbitraria, son reconocibles. De todos los actores, los únicos que llegan a tener vida como seres que se mueven por unas ciertas reglas son el grupo José Luis López Vázquez-Gracita Morales-Guadalupe Muñoz Sampedro, pero no por lo que aquí hay de ellos, sino por relacionarse directamente con sus intervenciones en anteriores películas. Con Tony Leblanc pasa algo similar, pero de una forma mucho más débil; su tipo de alegre vividor madrileño, que en el fondo es bueno, está muy pasado y necesita una reestructuración si quiere seguir teniendo vida.

3) La Televisión. Si en un principio parece ser el pilar fundamental sobre el que va a descansar la película, resulta que únicamente se utilizan media docena de locutores, el cartón de enganche con Eurovisión aparatos y cámaras. En las escenas

y la esporádica presencia de algunos donde debía aparecer directamente (concursos en los que intervienen los protagonistas), se limita a la presencia de un locutor, que para evitar quebraderos de cabeza se ha suprimido las cámaras y los aparatos, quedando reducida a una «falsedad e intemporalidad absoluta» si se sabe que están ante la cámara y la televisión es porque dicen lo que nunca porque se nota. En este aspecto la esencia de «La unión hace el hogar» es pieza clave, si la idea en sí es pobre, su realización es mezquina; se reduce a plano de Conchita Velasco con el locutor sobre un pequeño telón de fondo, y contraplano de Tony Leblanc en la piscina Moscardó. Para cualquiera que no se deje llevar por el arrollador diálogo, o que haya visto alguna vez un programa de este tipo, la escena le resultará falsa porque, además de la indicada falta de aparatos y técnicos, y a pesar de los planos de unión en que ellos aparecen juntos, se nota —se sabe— que están rodados en lugares distintos y en distintos momentos, no llegando a lograrse nunca la sensación de que ellos están juntos y uno mira al otro nerviosamente; defecto que nace del ir simplificando y quitando cosas que complicasen la realización.

Estos elementos se han mezclado según la misma fórmula que hizo nacer «Historias de la radio» (J. Luis Sáenz de Heredia, 1955), fórmula que, como es lógico, se ha quedado vieja. Desde la construcción del guión, al tratamiento etéreo de las situaciones, pasando por la inclusión de «escenas de mensaje» (últimas conversaciones de Tony Leblanc y José Alfayate, y Conchita Velasco y Alfredo Landa), todo nos remite a un modo de hacer comedias de hace diez años (época Manolo Morán, José Isbert), y que por muy buenos resultados que diese entonces hoy está totalmente pasado y es ineficaz.

A. M. T.

T. O.: «Historias de la televisión». N.: Española.—P. y A.: Pedro Masó, P. C. Hesperia Films.—D.: José Luis Sáenz de Heredia.—Pr. jefe: José Alted.—A. de D.: Siniesio Isla.—A.: J. L. Sáenz de Heredia, Vicente Coello, Pedro Masó.—G.: J. L. Sáenz de Heredia, Vicente Coello, Pedro Masó.—D. de F.: Juan Mariné.—Pa. y C.: Blanco y negro.—Dec.: Antonio Simont.—M.: Augusto Alguero.—Mont.: Antonio Ramírez.—Int.: Conchita Velasco (Katy), Tony Leblanc (Felipe), J. L. López Vázquez (Eladio), Antonio Garisa (D. Marcelino), Alfredo Landa (Antonio), José Calvo (Ramón), José Alfayate (Faustino), Manuel Alexandre (Paco), J. L. Coll (contrincante), Paco Morán (Agustín), Luchy Soto (monja), Gracita Morales (mujer), Angel Ter (locutor).—Dist.: Filmayer, S. A.—Dur.: Dos horas.—C. E.: Todos los públicos.—C. M.: 2. Jóvenes.

ASESINO DE MUJERES (Bluebeard's ten Honey-moons), de W. L. Wilder

Una vez más se le plantean al crítico los problemas que de vez en cuando aparecen en estas mismas páginas. La utilidad de establecer ahora una crítica comparada se hace nuevamente imposible, debido, entre otros, a los siguientes motivos: las escasísimas provisiones con que se desenvuelve nuestra Filmoteca, la tibieza de las Distribuidoras en cuestiones de importación y, por si fuera poco, esa dificultad que tienen las obras cinematográficas para ser consultadas en un determinado momento, al igual que puede hacerse en cualquier lugar y a cualquier hora con las literarias. De aquí que para sentar las bases

Las casas claras

Los pianos mecánicos,

de J. A. Bardem

N.: Hispanofrancoitaliana.—P.: Cesáreo González-Cieo Films-Explores Films, 1965.—Dist.: Suevia Films.—A.: H. François Rey.—G.: H. François Rey.—D.: Juan Antonio Bardem.—I.: Melina Mercuri, Hardy Kruger, James Mason.—Procedimiento: Panorámica eastmancolor.—Duración: Noventa minutos.—Estreno: 16 de junio de 1965, Coliseum.—C. E.: Autorizada mayores dieciocho años.—C. M.: 4, gravemente peligrosa.



LA trayectoria de Bardem desde «Cómicos» a «Calle Mayor» es clara y poderosamente ascendente. Las irregularidades de «La venganza» y de «Sonatas» no impiden advertir en Bardem una creciente madurez de «oficio», no acompañada de la buena suerte de temas suficientemente convincentes —para este criterio, al menos, por supuesto—; «Los inocentes» y «Nunca pasa nada» significan, sin duda, recuperaciones del realizador —quizá no sea excesivo decir «del mejor realizador» español, pues tanto es el talento de este formidable director

pese a sus fracasos—. Ahora ha realizado con «Los pianos mecánicos» una de sus obras formalmente más madura y temáticamente menos respetable. El crítico no es pusilánime ni ñoño y no se asusta porque en la película de Bardem aparezca un mundo corrompido, decadente. No se trata de una reacción puritana; el fenómeno humano, como diría Teilhard, es siempre digno de respeto, aunque se trate de homosexuales y de prostitutas. Conocer y comprender este mundo es también una actitud cristiana, fundamental para este crítico.

Lo que ocurre es que la novela de Henri François Rey es tan mala, tan menor, tan decadente, que uno no se explica ni el premio Interallié ni el que sea finalista del Gongourt. Es una creación de laboratorio, aunque parta de fragmentos de realidad, que, como en «El viaje infinito», de Sutton Vane, o en «Huiclos», de Sartre, intenta mostrar un mundo de vacíos, de frustraciones, de satisfacciones jamás colmadas, de infelicidad aturdida, que responden más a un símbolo que a una realidad humana. Porque la verdad humana es mucho más compleja, más

rica, más diversa y varia, y los personajes de Rey son iguales desde el principio, muñequitos que el novelista maneja como él quiere, y por eso nunca tienen vida propia, sino la que el novelista quiere darles, y el lector levanta los ojos de la novela y dice esa palabra, que cierra para siempre: «No».

Con este mal material literario, Bardem, siempre tentado por la llamada sirenía de lo literario —algo así, terrible, dijo el niño terrible Truffaut de Bardem—, ha caído en la trampa. Hasta cierto punto trampa. Bardem puede haber intuido el «aroma» taquillero del escándalo que su film podía tener para las mansas y pacatas multitudes españolas. «Los pianos mecánicos» —mala traducción de «Los organillos», quizá intencionada para dejar el afrancesamiento de la expresión— es la película más comercial de Bardem. Y esto me parece menos respetable, menos lícito, muy italiano. Echemos carna a la fiera pudibunda y secretamente excitada, que es el público, y lo tendremos como un león patéticamente

amansado. Menos lícito, poco respetable, que Bardem, a quien nadie negará la básica honradez de ser un buscador de realidades españolas o humanas simplemente, haya cedido a la facilidad comercial de una película con picante, primera película española donde salen invertidos y donde Melina Mercuri aparece vestida sólo con un largo ramo de flores rojas.

Volvamos. ¿Hay algo más falso, menos convincente, más «literario» —en cuanto a creación subjetiva de un mundo descarnado—, que este pequeño Daniel, que es también un personaje-testigo —Rey—, que a Bardem le viene de perlas para ser personaje-testigo-Bardem? La frase de Segio o de Nadine no basta, su negativa a ser «como ellos». Borrachos, elegantes, decadentes, amorales. Sí. No inmorales. La inmoralidad es una actitud. La amoralidad es sólo una invención. El amor mismo es algo más brutal o más delicado, pero no esto; me molesta que Rey lo llame «hacer el amor». Me suena a una auténtica blasfemia. ¡«Amor»!

El escaso mundo español que Rey recoge —siempre con ojos con siete dioptrías, como está mandado en un francés— en su novela ha desaparecido en Bardem; no bastan los personajes de la gasolinera o los municipales apaleados. Caldeya podría ser una villa veraniega de la Costa Azul o de Dalmacia, y esta impersonalidad del contorno se comunica forzosamente a los personajes, que son falsos, artificiales, faltos de capacidad de convicción, con un lenguaje unas veces excesivamente funcional y otras veces retórico. El desenlace —el niño, Daniel, tranquilo y feliz porque ha buscado una amante un poco más sensata a su padre— es increíblemente falso y estúpido. En la novela como en el film, Daniel, entero, es una creación literaria: la inocencia o algo parecido. La cordura, tal vez, en un mundo paroxístico.

Es muy posible que no haya que buscar a Bardem como único culpable. Todos sabemos que no es fácil hacer cine aquí, cierto cine, que Bardem quisiera, que nosotros también quisiéramos. Hay que caer en los niños canoros, en las niñas rubias y canoras, en las parejas de mellizas también canoras. O en esto. No sabe uno qué es peor. Sólo queda, quizá, hacer un cine irreal, literario. No habrá que culpar a Bardem. Sólo que la creación estética que es la crítica no puede detenerse en esta única razón respetable. Hemos de exigir. ¿Cómo no exigir al verdaderamente inteligente Bardem? Cada tropiezo suyo duele, porque uno quiere a Bardem y a su obra. Y «Los pianos mecánicos» es un tropiezo. Aunque haya colas. Aunque esté muy bien contada la película. Aunque tenga un color que en ocasiones resulta fascinante. A pesar de que tiene unos «monstres sacrés» —la Mercuri, Mason— realmente insoportables. El arte, ya se sabe, no tiene porqué ser un logro. Basta que sea una búsqueda. Pero uno quisiera a Bardem buscando por otros sitios.

J. M. PEREZ LOZANO

Los Vencedores,

de Carl Foreman

T. O.: «The Victors». N.: Norteamericana.—P.: Highroad Production, 1963.—Dist.: Selecciones Capito. —A.: Del libro «The Human Kind», de Alexander Baron.—G.: Carl Foreman.—D.: Carl Foreman.—F.: Christopher Call's, B. S. C. M.: Sol Kaplan.—L.: Vicent Edwards, Albert Finney, George Hamilton, Melina Mercuri, Jeanne Moreau, George Peppard, Maurice Ronet, Rosanna Schiaffino, Romy Schneider, Elke Sommer, Eli Wallach, Michael Callan, Peter Fonda, James Mitchum, Senta Berger, Joel Flateau.—Procedimiento: Panavisión, blanco y negro.—Duración: Ciento cincuenta y cinco minutos.—Estreno: 7 de junio de 1965, Palacio de la Música, Benlliure y Barceló.—C. E.: Mayores de dieciocho años.—C. M.: 3-R, mayores de dieciocho años, con reparos.

CARL Foreman tenía muchas cosas que decir. Cosas que el macarthismo y sus herederos no le dejaron decir en los Estados Unidos. Tuvo que venir a Europa para, con estos «Vencedores» poder lanzar al mundo de cine su verdad, su justicia y, también, su odio de antifascista judío.

Lo ha hecho utilizando la técnica narrativa de John Dos Pasos; del Dos Pasos de la gigantesca e insuperable trilogía «U. S. A.». Y ha sido un gozo para los admiradores de aquel gran novelista de los años treinta el ver en la pantalla sus «noticiarios», sus «Ojos de la cámara», sus historias de personajes varios, que aparecen, se eclipsan y vuelven a aparecer. Y ver todo esto animado por el mismo espíritu que insufló vida al «Paralelo 42», «1919», «El gran dinero»; aquí dignamente revitalizado por el talento de Foreman, que ha trasplantado al plano castrense americano la descripción hecha por Dos Pasos de la vida civil estadounidense.

En el vasto panorama de incidencias que el film presenta hay para nosotros, europeos, una satisfacción: ver una película de autor norteamericano, en la que por una vez los «libertadores» (que luego resultaron «coca-colonizadores») son seres vulgares, de carne y hueso, en varias ocasiones inferiores en cualidades éticas, morales y

EL PODER DEL DESEO

de J. A. BARDEM
con Marisol
Murray Head

Para su nueva «rentrè» el director de *Muerte de un ciclista* ha acudido a un texto de Manuel de Pedrolo. El referente literario tiene un esquema sencillo: Javier es un joven que vive en compañía de su madre y se dedica a un trabajo tan «subyugador» como el de encuestador, las condiciones de mejorar son mínimas. Un día conocerá casualmente a Juna, muchacha de enorme belleza, seducido por ella, llevará a la práctica un diabólico plan que les puede representar pingües beneficios: el asesinato del tío de la chica militar retirado. Una vez cometido el crimen deciden citarse al cabo de un tiempo, pero Justina no se presenta. Desesperado Javier se decide a buscarla, descubriendo que ha sido empleado por ella y su amante para llevar a cabo dicha empresa. La justicia —como no— descubrirá el «affaire». Vemos que *Joc Brut* —nombre del relato que sirve como base al film—, entronca con una larga tradición de la novela negra, que tiene su exponente más señalado en *El cartero llama dos veces* de James M. Cain. El que el realizador español quisiera llevar a la pantalla un «thriller» me parece un ejercicio muy sano. Pero he aquí que Bardem y Azcona (últimamente su nombre va ligado a empresas tan poco afortunadas como el *Pim, pam, pum...* ¡Fuego! de P. Olea o remontándonos en el tiempo el inefable *Tarots* de J. M. Forquè) se han aplicado a llenar la cinta de connotaciones populistas que destrazan literalmente la obra del autor leridano. A través de ellas se rompe el ficticio climax —confieso que no me entusiasma la literatura de Pedrolo, pese a reconocer que dentro de su prolífica producción la aportación policiaca es la mejor— al introducir unos diálogos recargados y poco creíbles, multitud de personajes adicionales que no juegan ninguna función específica en la película: el empleado «pelota» que incorpora Antonio Gamero, las encuestas con la «gente del pueblo» sobre el poder de sugestión de los anuncios televisivos o la crítica fácil a cierta producción española: los paskines de los engendros de Marisol, Peret, Rafael Gil, etc. La acción de la novela se ha trasladado a Madrid, y la descripción de los protagonistas obedece a unas normas de actualización que hacen reír: Javier es un muchacho que lee el «As», mientras Marisol intenta impregnar a su personaje de un erotismo folklórico —pese a exhibir sus alicaídos senos en variadas ocasiones—. Pero donde realmente el director de *La Venganza* se pone las botas, es en la escena de amor —nunca en la novela existen unas relaciones sexuales «completas»— que tiene como marco la casa de Javier mientras la madre (Lola Gaos) toma el fresco en el balcón. Marisol y



Murray Head (actor inglés descubierto por Schlesinger, para incorporar uno de los protagonistas del triángulo de Sunday, bloody Sunday) coiteando con la televisión como telón de fondo; que proyecta alternadamente imágenes submarinas con las de una «carga» de la policía a unos manifestantes. El vistarrama —nueva fórmula de decapitar las imágenes— da realce al espectáculo. Señalar que la película no se beneficia en nada del «academicismo» de Bardem, no es nuevo. Pero de la aburrida aplicación que de las influencias «eisensteianas» tenía *Cómicos*, pasando por el formalismo burocrático de Baena en *Nunca Pasa Nada* —pese a todo su mejor realización debido en parte al soporte de Alfonso Sastre en el guión— hasta llegar a la fotografía de un tal Gelpi en su último film, sólo media la diferencia de tomarse algo más en serio lo que se tiene entre manos. Y es que hablar de techos de permisibilidad como lo hace el director español sólo conduce a un entente posibilista con la administración siempre nefasto. No se trata de lamentarse y escribir. ¿Qué fue de Juan Antonio Bardem?, como hace algún crítico. Sería más conveniente recordar las perniciosas secuelas que ha dejado en su camino el realismo objetivo y postulados afines. Nuestra raquítica cultura aún no se ha repuesto de esos estragos. Ya la Duras apuntó en su momento. Sólo con oír la palabra objetividad, echo a correr.

Carlos Balagué

AGUIRRE, LA COLERA DE DIOS

de WERNER HERZOG
con Klaus Kinski

Curiosamente, la conquista de América por los españoles no ha llegado nunca a constituir un género, ni cinematográfico ni literario, a pesar de la existencia de crónicas y documentos del Archivo de Indias, de la espectaculari-

dad de las aventuras y edsvaduras de Hernán Cortés, los Pizarro, Almagro, Orellana, Cabeza de Vaca, Valdivia y tantas otras figuras, menores pero pintorescas, misteriosas e intrigantes, como el vasco Don Lope de Aguirre, personaje central de dos obras excepcionales: la novela de Ramón J. Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) y la película del alemán Werner Herzog *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972).

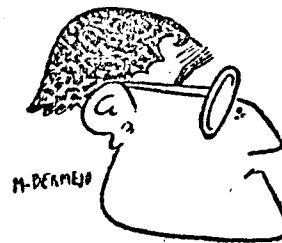
La casi omisión de un episodio tan dilatado e importante de nuestra historia como la conquista y colonización de América, que pudo haber dado origen a un género equivalente al western en Estados Unidos o, cuando menos, a lo que los ingleses llaman ahora «Cinema of Empire», no resulta fácilmente comprensible. Tal vez se explique por un poso de mala conciencia (la amenaza y la tentación de la Leyenda Negra), de la que los cineastas americanos han carecido hasta hace muy poco; tal vez el temor a poner en cuestión ciertas ideas recibidas; sin duda la presión de la censura (es evidente que a ningún director español le hubiesen dejado hacer *Aguirre*, la cólera de Dios, que por algo ha tardado tres años en llegarnos, y no absolutamente íntegra). Parece, pues, que ante la alternativa de glorificar sin reparos la conquista (la hagiografía, la épica obligada, la mitificación embellecedora) o la reflexión crítica frustrada (la antiépopeya prohibida), los españoles optamos, comprensiblemente, por el silencio. Con alguna excepción que confirmase la regla: Sender, desde el exilio, fabricaba una compleja y larga intriga en torno al enloquecido traidor Lope de Aguirre, «hombre de corta estatura, cojo de heridas en acción, cenceño y de aire atravesado».

Diez años después, en el Perú que sirvió de punto de partida a la expedición emprendida en 1559 por Ursúa y Aguirre en busca de El Dorado, Werner Herzog filmaba la primera película válida sobre la conquista de América. No sé si por ignorancia o por deliberada omisión, el caso es que Herzog no menciona nunca, ni en los títulos de crédito del film ni en ninguna de las entrevistas con él que he leído, la novela de Sender. No es *Aguirre, der Zorn Gottes* pueda considerarse —ni siquiera remotamente— como una adaptación de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, pero esta novela parecería, en principio, una de las pocas fuentes con las que se podía contar para hacer una película en torno a tal personaje, y por ello resulta interesante

S E G U N D A P A R T E

INFORME SOBRE LA SITUACION ACTUAL DE NUESTRA CINEMATOGRAFIA

Por JUAN ANTONIO BARDEM
Realizador cinematográfico.
Redactor jefe de «OBJETIVO»



hacer cine en España, el trabajar, el afanar hasta el sacrificio, para que no sean agua de borrajas estas breves horas que quizá por vez primera os brindan la oportunidad de entablar diálogo provechoso, de *diagnosticar entre la luz de todos y sin ánimos planideros, no la realidad de nuestros dolores, sino el posible remedio, más inteligente y práctico.*

«Nunca hemos tenido el propósito de convocar estas Conversaciones, ni para formular unas protestas solemnes, ni menos para caer en la ingenuidad de concluir y señalar un diagnóstico que nadie nos ha pedido y responsabilizándonos después.»

«Cuatro días densos sometidos a estos Ejercicios Espirituales de meditación y discusión colectiva frente a nuestros problemas, frente al cine que pretendemos y amamos entrañablemente, hambrientos y libres por una vez a la sinceridad. Cuatro días de conversar y entendernos, porque a todos nos hermana el fastidio de la misma realidad.»

«El momento de España—todos lo sabéis—no puede ser más propicio. Y es posible que de esta conciencia colectiva y exigente, fecundada en uno de los momentos más oportunos, sea de donde haya de salir nuestro cine, aunque tenga que ser por las segundas o terceras o las cuartas conversaciones.»

«Esa es, creemos nosotros, amigos participantes, nuestra principal misión y responsabilidad.»

«Nos atreveríamos a decir que estais aquí reunidos los más capaces, para cubrir este objetivo a largo plazo: Desde la Dirección, desde los puestos responsables, desde la crítica que orienta al pueblo, desde los Cine-Club que agitan las inquietudes.»

«La Universidad española, vieja y oficial, no quiere saber nada todavía con las nuevas formas de expresión, aunque sean tan importantes como la cinematográfica.»

«Cuando las juventudes universitarias no son capaces de adaptarse a los rutinarios moldes y se rebelan con los nuevos afanes, son tachadas siempre de «snobs» e iconoclastas.»

«Pero tenemos fe absoluta en que este inadaptarse, esta exigencia y rebeldía latente, bajo la capa tranquila de nuestras Universidades, han de ser la savia más eficaz en estas empresas culturales.»

«La evidencia de las últimas generaciones —Universitarias en su mayoría—ha comenzado a dar que pensar en España. Y quisiéramos que estas Conversaciones fueran una palestra poderosa donde se nos reconocza con todos los honores sus credenciales, quizá quizá como las más esperanzadoras y las únicas, capaces de dar vida auténtica a este lamentable enfoque de nuestro cine actual.»

«El cine, por encima de lo económico y estructural, es un fenómeno de ideas. Y éstas son las que dan vitalidad y las que arraigan en el pueblo. He aquí la razón principal de estas Conversaciones Cinematográficas Nacionales, tal alejadas de los grandes estudios, de las Casas productoras, refugiadas en los rigurosos claustros de esta Universidad de Salamanca. Lo nuevo, ennoblecido por lo viejo, porque es el mismo espíritu de rigor y autenticidad quien los mantiene. Este rigor y esta autenticidad austera de nuestros clásicos, que queremos sean la norma de nuestro diálogo recoleto.»

«Lo demás vendrá luego. Cuando el germen fecunde. Porque de nada nos servirían nuestras conversaciones si no ponemos luego todo nuestro esfuerzo en mantenernos vigilantes y exigentes.»

«Esto, ya lo hemos repetido, no es una meta, sino un comienzo.»

«Y al goce de empezar—tengamos fe en alcanzarlo, según rezar unas piedras salmantinas—, la gloria de concluir.»



EN estos momentos todo el mundo se prepara para celebrar el 60 aniversario del cinema. En estos momentos, también, un grupo de españoles se reúne en la más entrañable universidad europea, para hablar de cine. El título de esta reunión es bien significativo: Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Es decir, nosotros, los españoles, vamos a dialogar sobre el cine. Sobre este diálogo libre, sobre este intercambio de ideas y concepciones, vamos a ejercitar del modo más honesto y sincero la crítica y la autocritica de nuestra posición ante el cine español. Hace unos días, en Cannes, festejando este 60 aniversario del cine, he visto las primeras imágenes cinematográficas. He pensado en Salamanca. He pensado que lo que realmente nos importa a nosotros, españoles, es pensar en nuestro cine, en el cine español. Y no por una especie de chauvinismo cinematográfico, sino, bien al contrario, por creer firmemente que lo universal sólo podemos alcanzarlo a través de lo estricta, rotunda y verdaderamente nacional.

Hablemos, pues, del cine nacional. Todo el mundo nos escucha. Hablemos, desde aquí, desde la Salamanca de Fray Luis y Unamuno, sobre el cine español.

Después de sesenta años de cine, el cine español es

- Políticamente ineficaz
- Socialmente falso
- Intelectualmente infimo
- Estéticamente nulo
- Industrialmente raquítico

1.º POLITICAMENTE INEFICAZ

El cine español cuenta, para nosotros, desde 1939. Desde entonces no ha habido una sola película auténticamente política. Las que han pretendido ese título eran sólo un Viva Cartagena, con una bandera española

al final para provocar el aplauso. A primera vista puede ser *Raza* esa película política. Pero esto no es así. *Raza* destaca únicamente porque representa la primera película madura formalmente. Esta carencia de un cine sinceramente político es un sintoma grave en un cine que pretende estar dirigido por el Estado. Resulta así que nuestro cine se escapa de la vigilancia del Estado y hace algo aséptico, intemporal, extraño. El cineasta no puede creer, no cree de hecho, en la línea del cine dirigido y escapa. Todo el cine español, desde este punto de vista, tiene un nombre: cine escapista. Y esto se da en todas nuestras películas, en nuestras mejores películas. *Surcos* escapa al darnos una explicación virgiliana del éxodo campesino a la ciudad. Si hay un éxodo habrá una razón. «*Surcos*» no la busca. Escapa. ¡Bienvenido, Mr. Marshall! escapa, en otra medida, a la fantasía. Allí los americanos pasan de largo, pero en la realidad no han pasado. Existe, de hecho, un cine «oficial». Es un cine conformista, de espaldas a la realidad. Ese cine oficial no ha conseguido aún una obra meritoria.

2.º SOCIALMENTE FALSO

Así, nuestro cine, viviendo de espaldas a la realidad española, no ha sido aún capaz de mostrarnos el verdadero rostro de los problemas, las tierras y los hombres de España. Esta creación atemporal, hermética y falsa de una supuesta realidad española, tal como aparece en nuestro cine, se aleja absolutamente de la estupenda tradición realista de nuestra pintura y de nuestra novela. Hoy por hoy, el espectador de una película española no puede saber, a través de ella, cual es el modo español de vivir, cómo goza o sufre, cuáles son los problemas o los conflictos del hombre o de la sociedad española. El espectador español no está informado, a través del cine nacional, de la realidad de su entorno. La visión del mundo, de este mundo español, por las películas españolas, es falso. Nada es verdad.

3.º INTELECTUALISMO

Estamos solos. Los que amamos al cine hemos tenido que inventar todas las teorías que ya estaban inventadas, construir todos los estilos ya desechados. Nuestros intelectuales han despreciado al cine y han adoptado ante él una postura periclitada y decididamente ante él una postura periclitada y decidida. Ellos nos han dejado solos. De vez en cuando, una de esas sabias voces displicentes se digna hablar del cine. Si su autoridad está reconocida en otros campos, nosotros aquí, en el cine, con indignación y con razones, no la escuchamos. Esta deserción de los intelectuales de nuestro cine ha deshuesado, durante mucho tiempo, nuestra posición teórica, ha debilitado nuestra información cultural. Nosotros hemos tenido que ser audaces para construir, con todo orgullo, nuestro frágil «OBJETIVO». Nosotros vemos copias terribles de esos films que ya todo el mundo olvida, en nuestros inhóspitos cineclubs. Hoy en día, desconocemos el 90 por 100 de la literatura cinematográfica que circula por el mundo y el 95 por 100 de los films que necesitamos ver. Para construir nuestro cine esta es una lamentable desventaja. Los intelectuales españoles han desconocido nuestro cine. Yo me regocijo de que sea Salamanca la que preste sus paredes y su rigor para que hablemos del cine español.

Nuestro cine carece de forma porque carece de contenido. Ni siquiera nuestra caligrafía es buena, acaso —a veces— simplemente correcta. Por otra parte, no creo en la caligrafía. La falta de un contenido riguroso y verdadero produce un esteticismo absurdo. Nuestro cine carece de belleza, porque esta belleza no la hemos sabido crear, al no poder darle una estructura real y sólida sobre la que apoyarse. Nuestro cine carece de belleza, porque esta belleza no la hemos sabido ver. Y así, por esta insinceridad que nos ciega, no hemos sido capaces de aprehenderla.



Nuestro cine es un cine sin mercado, asfixiado por una protección que parece dadivosa y que, en realidad, se nutre de la propia sangre del cine español. El utillaje de nuestros estudios es viejo y escaso. El talento puede reemplazar las mejores cámaras. Pero el nivel medio del cinema de un país se alcanza gracias a un grado determinado de medios materiales de profesionalidad, del que nosotros estamos aún muy lejos. Desconfiamos de esos americanos que llenan nuestros estudios. Ellos también pasarán y no dejarán nada. Necesitamos nuevas leyes para nuestra cine. Necesitamos nuevas formas de protección que no aislen al cine de su base, el público. Necesitamos una posición distinta del Estado frente al cine. Que el Estado no vea en él un enemigo, que no lo coarte, que no lo asfixie. Necesitamos que la censura nos muestre su rostro, nos enseñe la salida de su laberinto, nos codifique lo prohibido. Necesitamos una postura honesta del profesional del cine; que vea en el cine no un medio, sino un fin; que lo ame verdaderamente; que no valore su trabajo en mil elogios cuando sólo merece uno.

sólo merece uno.

En la historia del cine no hay nombres españoles. Ahora queremos luchar por un cine nacional, con amor, con sinceridad, con honradez. España está ahí, al borde del colapso. A través de nuestro cine queremos entrar en contacto con los hombres y tierras de España, con los hombres y tierras del mundo negro. Mejor. Saquemos ahora las cosas de quicio un poco, si queréis. Tenemos que provocar una reacción. Así se podrá salvar algo. Al menos, nuestro deseo de construir un cine nacional. Sí, queremos construir nuestro cine, el cine español. Como se dijo de un hombre hace ochocientos años, como se dijo de un país hace veinte, de este cine nuestro también se puede decir:

¡Dios, qué buen vasallo, si oviese buen Señor!

tro también se puede decir:
¡Dios, qué buen vasallo, si oviese buen
Señor!

OBSTACULOS PARA UN CINE ESPAÑOL

861

Por MARCELO ARROITA JAUREGUI, Escritor cinematográfico en «la Hora», «Haz», «Correo Literario», «Ateneo», «Alerta», «Cuadernos Hispanoamericanos». Director de «Alcalá». Universitario.



El ponente tiene que pedir perdón, antes que nada, por las veces en que quizá juzgue erróneamente determinados aspectos de nuestro cine. El ponente tiene que confesar, paladinamente, su desconocimiento de los intrínsecos y problemas que, de puertas adentro, pueda tener el cine español.

El ponente, por otra parte, confesará su absoluta falta de afición al dogmatismo y su simple condición de espectador. Confesará que su única relación con el cine es la de espectador responsable y la de amistad —buena amistad— con algunas de las escasas personas que, dentro del cine español, son inteligentes. El hecho de que, quincealmente, escriba con sinceridad y honestidad, en una revista, sus impresiones de espectador, lo considera puramente casual. El hecho de que piense en hacer cine algún día lo considera, hoy por hoy, como manifestación de esa obligada dimensión soñadora que tiene el hombre para liberarse del peso de los días.

El ponente, pues, escribe esta ponencia desde su condición de espectador responsable. Y se cree responsable porque se considera español de su tiempo, y estas dos circunstancias no pretende sacudírselas de encima sino responsabilizarse, comprometerse con ellas. Por hombre de su tiempo, le preocupa el cine: este medio fabuloso de expresión, de un alcance superior a cuanto se había concebido antes de él. Por español, como es lógico, le preocupa el cine en España.

Estas son mis únicas credenciales. Por tanto, estos obstáculos que, a mi juicio, se oponen, hoy por hoy, a la existencia de un cine español y la solución que, a algunos de ellos, apunto, podrán, sin duda, ser, imaginaciones los primeros e ingenuas las segundas. Mas, desde luego, son bien intencionados ambos.

Hecho el delantal justificador, me enfrento con el tema. Me van a permitir que ordene estos obstáculos con arreglo a un orden absolutamente azaroso: quiero decir que, para

mi, esta lista podía ir colocada en el orden inverso; es, sencillamente, una necesidad de orden la que me hace colocarlos como van. Es obvio indicar que muchos de ellos tienen validez universal, pero al señalarlos me he ceñido a su manifestación entre nosotros.

★ ★ ★

Que el cine español, para ser ambas cosas —cine y español—, encuentra una evidente serie de obstáculos, creo que no se le escapará a nadie. Obstáculos de todo orden, que van desde un público groseramente educado hasta una desdichada falta de una política cinematográfica oficial, pasando por defectos internos de mayor cuantía. Creo que escapan a nuestras posibilidades la solución —siquiera sea apuntada— de algunos de ellos. Creo que la de otros traen cola y repercuten en otras esferas, aunque mi intención sea ceñirme al campo de lo cinematográfico. Creo que, en cambio, existen algunos cuya solución es factible y hasta sencilla.

Dividiremos, pues, los obstáculos en tres tipos: sociales, cinematográficos «stricto sensu» y oficiales, advirtiendo que, posiblemente, muchos de ellos abarquen los tres; se trata, sencillamente, de una clasificación para facilitar su estudio.

A) OBSTACULOS SOCIALES:

1.º La sociedad española, moviéndose en un régimen de casta, caracterizada por un puritanismo que es hipocresía y falta de caridad, que intelectualmente se produce con una rigidez y un dogmatismo feroces, que es manifiestamente inecuada, constituye, con estas características, el primer obstáculo, y el más importante, para la existencia de un cine español con dignidad artística y problemática humana.

La historia pobrísima de nuestra cinematografía, con todo y esa pobreza, dispone de ejemplos suficientes al respecto. El cine español tiene que ofrecer fórmulas escapistas.

NOSOTROS, gente de cine, hemos hablado en Salamanca. Ningunas paredes podían ser mejor para arrojar estos diálogos apasionados y sinceros de un grupo de universitarios venidos de las cuatro esquinas de España.

Voluntariamente, hemos hablado con libertad absoluta, mostrando un vivo ejemplo de independencia y unidad. Aunque las opiniones y criterios individuales hayan podido ser diferentes, ha habido siempre, en todo momento, un sustrato común sobre el cual ha podido nacer un acuerdo colectivo: nuestro amor al cine, nuestra insobornable actitud crítica, nuestra terminante disconformidad con el cine español que se ha hecho hasta ahora y con las condiciones de todo orden que lo han hecho así.

Al concluir las primeras Conversaciones Nacionales, los componentes de las mismas, deseamos hacer constar nuestro agradecimiento a la Universidad de Salamanca, a las autoridades locales, al S. B. U., a todos los directivos del Cine-Club universitario y, en especial, por sus desvelos, a Basilio Martín Patino, gracias a los cuales han podido celebrarse.

Al mismo tiempo deseamos manifestar que estas Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, no deben ser sino el comienzo de una tarea nacional. Por ello y con el deseo de que nuestras conclusiones aprobadas sean defendidas y podamos llevarlas a la práctica en su totalidad, proponemos que los componentes elegidos para constituir el **CIRCULO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL**, Sres. Ra-
banal Taylor, Juan Antonio Bardem, Basilio Martín Patino, José María Pérez Lozano, Pedro Amalio López, Juan Cobos, Fernando Fernán Gómez y Miguel Artola, conjuntamente con los ponentes Sres. García Escudero, Marcelo Arroyita Jáuregui, Muñoz Suay, Fernando Vizcaino Casas, Juan Juilo Baena y Juan García Atienza, constituyan un Consejo Nacional que cuide de llevar a la práctica todo lo acordado y, al mismo tiempo, preparar, en su día, las **SEGUNDAS CONVERSACIONES CINEMATOGRAFICAS NACIONALES**.

ANTONIO TOVAR, Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca clausura las I conversaciones Cinematográficas Nacionales.



862

OBJETIVO nº 6

VIII FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM, CANNES 1955

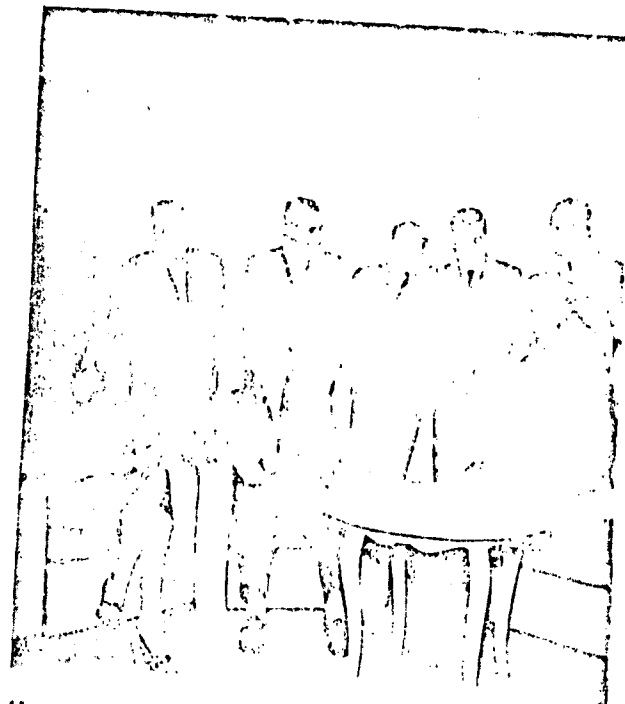
DIARIO DE UN MIEMBRO DEL JURADO

24 ABRIL.

Lo peor de un Festival son las banderas, todas las banderas que protegen, cobijan, velan, exigen, reclaman, protestan, desafían, invitan, insinúan, amenazan, advierten, aconsejan, premian, recompensan, prometen. Y ondean. Positivamente, ondean al aire elegante de Cannes, Côte d'Azur, Francia. Rojo, azul, amarillo, verde, blanco; franjas horizontales, verticales, diagonales; círculos, cruces, mundos, estrellas, instrumentos. Todas estas bonitas formas y colores ondeando al viento templado, gritando al Mediterráneo un mensaje que ningún código de señales podrá descifrar nunca.

(Ya están todas colocadas. Riguroso orden alfabético. Cualquier preferencia, cro-mática o política, de esos operarios que acaban de izarlas, puede desencadenar una reclamación diplomática. Quizá la guerra.)

Sí, lo peor de un Festival son las banderas. A mi modo de ver, un Festival es —debe ser— una Exposición. La gente de cine muestra sus trabajos y premia los mejores. Se supone que un film es una manifestación estética de una persona o conjunto de personas. Por tanto, el film lleva en sí encapsuladas las notas características del entorno de esas personas. Un film es algo producido en un determinado lugar y tiempo y por ello mismo nos informa —basta con fijarse un poco— de la situación real de ese espacio-tiempo en el que nace. Un film es nacional, automáticamente, por el solo hecho de ser producido por los nacionales de un cierto país. Pero también, y sobre todo, es una obra artística —teóricamente— de un individuo o de un conjunto. La cualidad nacional no ha y que añadirla; está ya desde el primer instante de la vida de un film. Envuelto en una bandera el film grita con redundancia que es NACIONAL. En ese mismo instan-



Marcel Pagnol, presidente del Jurado, rodeado de algunos miembros del mismo: Isa Miranda, Dignimont, Nery, J. P. Frégerais, Bardem, Youtkevitch y Marcel Achard.

(Las banderas ondean todas victoriosamente. Mañana empieza la guerra, quiera decir el VIII Festival International du Film. Pienso, con escalofrío, en el futuro día de los premios. Muchas banderas ondearán a media asta.)

(21,15 horas. Apertura. L'ORO DI NAPOLI. ITALIA)

El himno de Cesare Vazattini alcanza su nota más alta en el episodio «El Funerallino». (Exhibido en Cannes, prohibido absolutamente en Italia.) Pero entonces, Dc. Sica alcanza su cota más baja y es impotente para mostrar con precisión y belleza el alto valor poético de la historia de Cesare.

El cine italiano es cine neorrealista ó no es nada. Pero si el neorrealismo en casa se suaviza, se prostituye, se adultera, uno puede irse lejos y mostrar mundos extraños. «Continente Perduto» es —pretende ser— un film de información sobre gentes, usos y paisajes, geográficamente muy alejados. «Continente Perduto» resulta ser un film absolutamente elaborado y tan distante del verdadero corazón y problema del mundo que retrata, como Italia de Borneo. Los que han hecho «Continente Perduto» podían haberse acercado a la realidad por el camino de Flaherty o por el camino de Ivens. Han preferido el primero. El film es realmente bello, posee un sentido y un ritmo en la imagen verdaderamente magistral en muchas ocasiones. Altamente laudable es el empleo del sonido estereofónico, pero la mezcla de la música occidental a la música indígena, empaña un poco la calidad estética de esa banda de sonido. La imagen está brillantemente tratada y el empleo del procedimiento CinemaScope es extraordinario. Y ya está. Después no hay nada más. Vemos y oímos cosas, pero el verdadero corazón de esos hombres y mujeres del «Continente Perduto» sigue siendo desconocido para nosotros. Y siempre el cine, el hombre, necesita saber y saber.

40

863

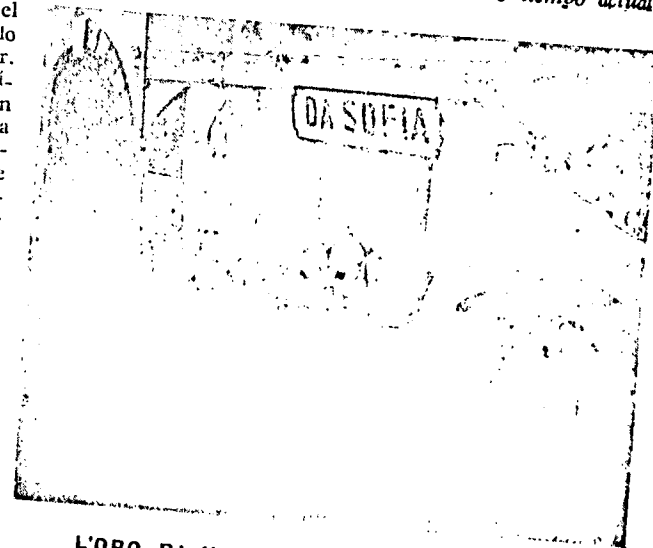
(18,00 horas. LOS AMANTES CRUCIFICADOS. JAPON)
ponés es un cine de evasión

¿El cine japonés es un cine de evasión, un cine escapista? Me temo que sí. Al menos los films que ya he podido ver, exceptuando «Los hijos de Hiroshima» (1), retratan un mundo de leyenda. Bien porque cuenten aventuras de los viejos tiempos, o bien porque cuenten aventuras en Japón 1955, pero con la más servil imitación del estilo Hollywood. Como cine histórico, el cine japonés es falso como lo es todo cine histórico que no pretende ver e interpretar la Historia con ojos actuales.

(Propongo un ejemplo: ...)

(Propongo un ejemplo reciente: «Sensor», de Luchino Visconti. Film histórico, pero con un tratamiento crítico que vierte sus observaciones hacia nuestro tiempo actual.)

En ese sentido el cine japonés histórico es como el cine español histórico. Solo que infinitamente mejor. Porque hay sentido acusadísimo, al menos, del buen gusto y muchas veces de la belleza. Un individuo de talento y sensibilidad puede conseguir una obra importantísima. «Los amantes crucificados» partiendo de un escenario, bien construido, sobrio justo, sin originalidad, desde luego, pero con buen sentido del relato, tropieza con una realización muy «estandard», al gusto occidental. El montaje, los encuadres, los movimientos de cámara, son pobres. No hay nada que no se salga de lo vulgar. De este modo —y es lástima— el escenario no puede remontar el vuelo nunca.



L'ORO DI NAPOLI, di VITTORIO DE SICA

(«Calendario de mujeres» tiene en cambio un toque personal que hace de esta historia actual muy simple y muy verdadera, una obra estimable. El film está contado con evidente buen gusto y medida. Al menos se ha intentado escarbar en el corazón de la mujer japonesa actual. Que no se haya pasado de la superficie, no alcanza a disculpar el particularismo del film, pero lo atenúa un poco.)

«La Princesa Sena» es otro film histórico con las mismas cualidades y defectos de «Los amantes crucificados»: amores, luchas, suicidios y ya está. Uno no llega a interesarse demasiado, después de todo.

26 ABRIL.

(21,30 horas. BAD DAY AT BLACK ROCK. U. S. A.)

(1) Hiroshima, 8 de agosto de 1945 9.45 de la mañana. Se lanza la primera bomba atómica. 100.000 muertos (dato oficial).

meros. Dmityrk y Kazan no van a venir. Los fotógrafos no podrán captar el gesto de Kazan al ver tranquilo y respetado a M. Jules Dassin.

¿Qué pasa en el cine americano? Actualmente la posibilidad de un cine americano con verdadero espíritu nacional, la posibilidad de un cine nacional americano, es muy remota. El cine americano germina en la primera gran guerra, se consolida, aprende, ensaya, se dilata, crece y brilla en la década de 1920 a 1930. Desde 1930 a la segunda gran guerra, el cine americano alcanza su mayor densidad humana, crítica, social, económica. Después de la paz, el fervor en Hollywood por corregir antiguos defectos, por derrocar métodos periclitados, por hacer, en suma, un cine verdaderamente responsable, profundo honesto y real, llega a su más alto punto. Después viene el silencio, y el miedo y la hierba creciendo en los Estudios del mejor hombre del cine, un tal Chaplin. Ahora, cuando ya a los inteligentes no se les oye, cuando la consigna establecida parecía ser ¡Muera la inteligencial!, surgía la T. V. como enemigo, y a toda prisa había que inventar y poner a punto nuevos trucos para retener un público estragado que huía de un cine vacío y falso. Ahora es el tiempo de las 3-D, la pantalla grande —la fiebre sube: de 1:1,33 a 1:1,55; 1:1,65; 1:1,75; 1:1,85; 1:2,5—, CinemaScope, VistaVision, Cinerama, TODD-A.O. La T. V. retrocede a posiciones más prudentes. Se puede respirar tranquilamente. El cine americano continúa siendo el mejor engañabobos. Los grandes de Hollywood, que no quieren ver, lucen sus mejores sonrisas y aseguran, como siempre, que «the movies are better than ever!»

El cine americano era silenciado una y otra vez en los Festivales de Cine. El cine americano tenía buenos mercados en Europa —relativamente, el de España es el mejor, después de Alemania Occidental—, pero estas convenciones «high-brow» de los festivales ignoraban una y otra vez el cine americano. Los italianos, los franceses, los rusos, hasta los japoneses se llevan siempre los premios. La situación no podía continuar. América necesitaba el reconocimiento de su cine por los inteligentes europeos. La ofensiva, la poderosa ofensiva americana abre una brecha en Venecia, 1954. La cabeza de puente se ensancha y la gran batalla se plantea en Cannes, 1955. América tiene que ganar.

(«Bad Day at Black Rock». CinemaScope. Spencer Tracy en el papel de Spencer Tracy. Como siempre —artesanía de Hollywood— vemos un film elaborado con una cierta y mínima solidez, con buen sentido cinematográfico, sin brillantez alguna. Como siempre, también, una historia inadmisible por lo estúpida, huera, ingenua —ingenuidad de «bobby-soxers», artificial, terriblemente, industrialmente artificial. Y un punto patriótico. Como siempre, pasan cosas—hablan hombres, se muestran paisajes, hay puñetazos y tiros y persecuciones y coca-cola—, pasan cosas, pero nunca sabemos a santo de qué, por qué razón ni con qué objeto.

«Country Girl» es una regular pieza teatral de Glifford Odets (1) y en el cine lo sigue siendo. Quiero decir que Georges Scaton—que alguna vez hizo una buena película—no ha disminuido ni mucho ni poco el carácter teatral del escenario. Teatro filmado. Y en él, la señorita Grace Kelly. Insisto en lo de señorita por lo mucho que la publicidad americana insiste. La señorita Kelly, de la mejor sociedad de Filadelfia, hace cine. Hace cine, pero es una señorita (2). Lo malo es que uno después de ver el film piensa que ha ganado el Oscar por influencias de su familia, de su distinguida familia. Sale también Bing Crosby, mucho mejor que la señorita Kelly, y William Holden, mucho mejor que todos.

«East of Eden» es quizá la peor novela de Steinbeck. La distancia de este Steinbeck al de «The Grapes of Wrath» es la misma que hay entre Kazan, director del film, y aquel Kazan que estrenó «Waiting for Lefty». ¡Ah. Los viejos y buenos tiempos!

«East of Eden», novela, falla al intentar contar la historia de su mundo, Salinas Valley, en California del Norte. Y falla por descender a los problemas personales—artísticos—de un grupo de personas. Esto es lamentable en Steinbeck, cuya capacidad para contar un suceso colectivo—el éxodo de los campesinos en «The Grapes...»—estaba suficientemente probada. Así, pues. «East of Eden» era solo la historia de un

(1) El parecido moral entre este Odets y el Odets de «Waiting for Lefty» es pura coincidencia.

(2) ¿Qué razón, qué estupenda razón tiene Fernando Fernán-Gómez!

864

personaje artificial, Kate, y también la historia de un marido, Adam Trask, y de sus hijos Cal y Aron—C de Cain, A de Abel—y de Abra, la novia primera de Aron, la enamorada de Cal, y también, principalmente, la historia de Lee, el chino, el que vertebra filosóficamente el libro. En el film «East of Eden» todo esto desaparece. Kate está allí, muestra o sugiere de una historia anterior. Tampoco muere, es decir, Kate no se suicida. Ni cae en la guerra Aron Trask ni aparece nunca Lee. Entonces, en el film las cosas pasan porque si y el todo adquiere un irremediable tono de melodrama trascendente porque no existe. Allí está, pues, el gran guiñol, para engaño de incautos. Hay Raymond Massey—en la manera de hacer recitar a sus actores—no se salva el estupendo mes Dean que a primera vista puede parecer un gran y personalísimo actor. Se escapa de todo esto, difícilmente, Julie Harris. Hay «trucos» también en el empleo del CinemaScope, que utiliza siempre como una pantalla corriente, reduciendo por medio del cuadro de la angulación o por la inteligente iluminación de Ted Mac Cord el tamaño del cuadro. En vez de calar hondo en las relaciones de Adam y sus hijos es mejor—esto es, el público es más fácilmente engañado y sacudido—si Aron Trask rompe con la cara el cristal de la ventanilla del tren que lo lleva a la guerra, ante la mirada estupefacta y doblada de su padre. Este es un fácil y efectista «morçeau de bravure» con el que el público se sentirá inmediatamente conmovido. Esto es truco.

Siempre, desde Mark Hellinger a Stanley Kramer, han sido los independientes los que han hecho surgir el buen cine americano. Este es el caso de Hecht-Lancaster. Con una razonada decisión de hacer un cine de espaldas al cine estúpido de los Grandes Estudios. Para Hecht-Lancaster, que hacen sólo películas superficiales de indios y pistoleros, con sólo un poquito más de honestidad que los Grandes, «Marty» puede representar el sonido casual de la flauta.

Por otra parte, «Marty» es una paradoja. Hasta ahora la dirección cine T. V. era irreversiblemente. «Marty» representa el camino contrario. Algo hecho y rehecho con éxito en la TV pasa al cine (1).

«Marty» es un film suficientemente bueno y suficientemente honesto, para que extrañe y llame la atención si se coloca al lado de los films americanos usuales. Su mayor virtud reside en el guión, específicamente en los diálogos, de Paddy Chayefsky. He aquí una muy aceptable comedia de costumbres. Nueva York, el Bronx, 1955. El libro es bueno, tanto por lo que muestra como por lo que sugiere. Ha vislumbrado el desolador, el angustioso vacío de la vida americana. Ese vacío irrellenable que han señalado tantos americanos conscientes, desde Lewis en «Main Street» hasta Miller en «Death of a salesman».

«Marty», hoy parece increíble, porque al utilizar un cierto neorrealismo fabricado en el set nos muestra un mundo donde aún la cocina es una cocina real y no ese hospital blanco, puro, aséptico y falso para la cocción de la espinaca esterilizada. Y, sin embargo, todavía en «Marty» es aún todo un poquito demasiado blando, demasiado bueno, demasiado perfecto.

A pesar de todo, «Marty» es un buen film, en la medida en que se debe esperar de América un buen film. Y lo es porque salen personajes casi reales, seres humanos casi humanos, problemas casi verdaderos. Delbert Mann ha sabido plegar su cometido a la casi sinceridad del libro y su realización es honesta, directa y con un solo propósito: servir del mejor modo a la Historia. El conjunto de la interpretación es homogénea y vigorosa, sobresaliente en Ernest Borgnina y Esther Minciotti, notable en Betsy Blair. La O. C. I. C. ha sido inteligente, al otorgar su premio a este film frente al confuso trascendentalismo o el descarado efectismo católico de otros films del Festival.)

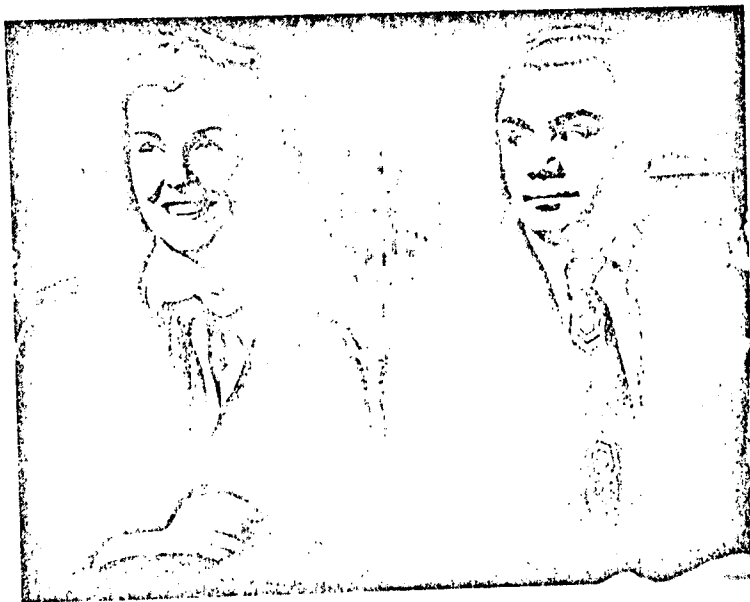
27 ABRIL.

(15,00 horas. STELLA. GRECIA)

Me he sentido muy, muy cerca de esta película. Por una simple razón de efectividad, de comprensión, de simpatía. En primer lugar, el mundo griego actual tiene muchas resonancias de radio «Lo que nunca muere», de gran éxito popular, trasladado al cine también por un productor «independiente», Conrado San Martín.

españolas. El tipo de vida, las calles, las casas blancas, las mujeres de negro, hasta la configuración física de las gentes, me ha recordado España. Una España que no está en Madrid ni en Barcelona, sino más dentro, más escondida, más perdida. En segundo lugar mi ojo profesional ha reconocido un film hecho con una parquedad —en muchos momentos, con una pobreza— de medios materiales que es típica de una cinematografía pobre en un país pobre. Sobre todo si uno está empezando; y este es el caso de Michael Cacoyannis. «Stella», escrita y realizada por él, es su segundo film. Para «Stella», el diagnóstico sería: mucho talento, poco dinero, buen film.

(El guión, aun fallando en muchas cosas, acierta en la construcción de un personaje, Stella, francamente atrayente. Me imagino que esta mujer de una vez—toda una mujer unamunescas—que no reconoce ningún dueño, que vive plena y libremente, habrá conmovido al público griego, exactamente como conmovería al nuestro, tan pacato. Aun mejor que el escenario es la realización. Cacoyannis demuestra una exquisita



«MARTY»

sensibilidad, un sincero amor al mejor cine. La elección de ambientes es admirable; estos crean el clima del film y sugieren tantas y tantas cosas para el que quiera ver. Además, sabe manejar ese algo misterioso que llamamos ritmo. El montaje paralelo de los bailes de Foundas y la Mercouri es excelente. Como excelente es la escena erótica de la playa y la impresionante escena que cierra el film. El juego de los actores es notable. Es típica la calidad de los comediantes griegos; yo no puedo por menos recordar con admiración a Katina Paxinou, una de las mejores intérpretes de nuestro García Lorca, en particular de Bernarda Alba.

«Stella» es Melina Mercouri, una estupenda, una formidable actriz. Ella ha sabido ser en todo momento el personaje Stella. Bravo.)

27 ABRIL.

(21,30 horas. CABEZA DE PERRO. CHECOSLOVAQUIA)

(«Cabeza de perro» es una película vacilante, floja, deshuesada. Hay en toda la narración una clarísima falta de ritmo e intensidad dramática. Así, se escapa toda la

865

violencia y la dureza de esta «Fuenteovejuna» checa. Solo merecen destacarse algunos buenos efectos de montaje por contrastes y también los elementos formales del film. Los encuadres y el color son bastante buenos y están bien trabajados.

«Los héroes de Chipka», una coproducción búlgaro-soviética, dirigida por Sergei Vassiliev, es un film histórico-crítico. Muestra y estudia las razones y las causas de la alianza ruso-búlgara en la guerra contra el Imperio Otomano en 1865. El film es notable en tres aspectos: como esfuerzo de producción, como trabajo de Vassiliev y como tratamiento del color. La realización de Vassiliev es buena; su trabajo es realmente excepcional cuando se trata de escenas de masas, singularmente las batallas. Hasta hoy yo no había visto nunca un despliegue tan enorme de elementos materiales ni una utilización tan inteligente de los recursos cinematográficos como en la realización de esas admirables escenas de «Los héroes de Chipka». Hay que añadir a esto el tratamiento en color de M. Kirilov, verdaderamente admirable.

«Liliomfi» es una estupenda comedia de enredo ambientada a principios de siglo. Es, evidentemente, este film húngaro un film menor, un «divertimento». Pero, hecho con una gran solidez de medios, con una limpieza y risueña frescura. Una pequeña obra bien hecha.

«Romeo y Julieta» es un film-ballet. Tendré que precisar este término; «Las zapatillas rojas», por ejemplo, era simplemente un film, donde, entre otras cosas, se mostraba un ballet. «Los cuentos de Hoffman» superaba el film anterior en el sentido de que en él el ballet ya era un elemento constitutivo importante y no una construcción aparte y encajada luego en el film. «Romeo y Julieta» es un ballet de Prokofiev sobre el libro de Shakespeare traspuesto al cine. Esta trasposición cinematográfica es lo que hace a «Romeo y Julieta» un film-ballet y no un film sobre un ballet.

De «Romeo y Julieta» son destacables las dos danzas—la fiesta y la hucha—en la plaza de Verona. La conjunción música-danza-imagen alcanza allí sus valores más altos. Es aquí donde el trabajo de la primera bailarina, la Oulanova, importa sobre todo. Y es admirable.

«Una gran familia» es el otro film de la selección soviética. En el film coinciden cuatro generaciones de operarios de la familia Joubine afincados desde antiguo en unos grandes astilleros. Esta era la información preliminar que yo tenía del film. En cierto modo esperaba con interés el desarrollo de la historia que mostrase la evolución de los individuos de una misma familia desde los tiempos prerrevolucionarios hasta nuestros días. Sin embargo, la historia no se desarrolla así. Cuenta solo la existencia de esa gran familia de nuestros días. El film es solo una agradable comedia de costumbres que tiene un estupendo desarrollo, sobre todo en su segunda mitad. El color es particularmente excelente. La interpretación, muy buena en su conjunto y notable verdaderamente en Lukiw, el gran abuelo Joubine.)

28 ABRIL.

(15:45 horas. HILL 24 DOESN'T ANSWER. ISRAEL)

(Thorold Dickinson es, para mí, un estupendo realizador. Sin embargo, no es comercial. Esto para un director que trabaje en una cinematografía industrial es algo así como una condena al paro forzoso: «Gaslight» o «Queen of Spades» eran films magníficos, pero no fueron —desgraciadamente— comerciales. Thorold Dickinson ha tenido pues que dejar su sitio en Inglaterra a directores menos brillantes, menos personales, más dóciles a los mandatos de la gran producción.)

Este film en el que Dickinson ha intervenido como productor, guionista y realizador está producido y filmado en Israel. Representa, tal vez, el acta de nacimiento de un Estado nuevo cuyos súbditos pertenecen a la más dispersa y machacada raza de la Historia. Es un film sencillo y bien hecho, de gran justicia expresiva. El guión es, sin embargo, un poco falso, a veces chillón, con detalles patrióticos de mal gusto. La historia se desarrolla con mucha simplicidad y Dickinson sabe encontrar siempre el lenguaje más exacto y expresivo para contarla. Desgraciadamente, lo hueco de la historia hace que el film no convenza casi nunca (1).

(1) Excluyendo los tres CinemaScopes presentados en el Festival como largos metrajes, este film es el único que utiliza la pantalla panorámica (1:1,75). Los demás films—veintiocho—usan el tamaño normal. ¡Viva!

(21,30 horas. LOS HEROES DE CHIPKA. BULGARIA)

(15,00 horas. DU RIFI CHEZ LES HOMMES. FRANCIA)

El cine francés, colectivamente, está despistado. Existe un grupo consciente que engloba a los mejores realizadores y escenaristas que encuentran dificultades para trabajar.

Dificultades de todo orden, desde la prohibición de un film —*Bel Ami*, de Louis Daquin— hasta la barrera que el capital productor levanta con el slogan de lo comercial. Frente

a este grupo no organizado colectivamente, pero que es consciente y responsable de todo el buen cine francés, se levantan esos realizadores absolutamente vendidos al cine llamado comercial. La comedia frívola, las mujeres desnudas, el cine superhistórico y ahora, la serie negra. Los «films noirs» son esas películas basadas en dos puntos: sexo y acción. La violencia, la pornografía, el sadismo, el dinero. Esta serie negra, o serie acanallada, ha descubierto ahora el truco del argot. Una manifestación más del mundo kafkiano, incomprendible, que invade el cinema. Las ideas, las razones, son oscuras, confusas, inexplicables; lo que importa es sólo la acción. ACCION. Con el argot la necesidad de un diccionario es manifiesta.

Jules Dassin es americano y buen director de cine. Ahí están «*Naked City*», «*Thieves Highway*», «*Brute Force*»; cine de acción, superficial tal vez, pero bien hecho. Jules Dassin cae en desgracia —al vez Elia Kazan pudiese explicar el por qué— y tiene que emigrar. Esto es en 1950. En 1953 surge la ocasión de trabajar en Francia para Jules Dassin. Se trata de un film de Fernandel, con exteriores en Nueva York: «*L'ennemi public n.º 1*». Pero América interviene y amenaza: Dassin fué sustituido y así Henry Verneuil realizó la película. Hasta 1955 no se le presenta a Dassin otra oportunidad para trabajar. Esta oportunidad se llama «*Du rififi chez les hommes*». El film es comercial y el horizonte de Dassin parece despejado por el momento. Me alegro.

«*Du rififi chez les hommes*» es un film de gangster absolutamente vulgar y bastante bien hecho, aunque sin excesiva brillantez por parte del director. El trozo mudo del film que tanto elogian los papanatas se apoya en la curiosidad que a cualquier espectador, que no sea ladrón profesional, produce ver los manejos de los atracadores, sus métodos. Aunque la secuencia está bien medida es esa curiosidad su apoyatura y no en primer lugar el trabajo de Dassin. La historia es de una falsedad y artificiosidad asombrosas. De aquí a «*Scarface*» o «*Asphalt Jungle*» hay todavía mucha distancia.)

André Cayatte es un hombre íntegro, bien colocado encima de la tierra. Ha comprendido, sabe, que su misión es poner siempre el dedo en la llaga. Esta acción puede tener diversos efectos. Señalar, descubrir, reventar, herir. Y también infectar. De todos modos la suya es una posición viril, nada conformista, nada confortable. Ni para él ni para el buen público burgués, que en definitiva representa el mayor porcentaje de ingresos en taquilla. André



DU RIFI CHEZ LES HOMMES, de JULES DASSIN

Cayatte y su guionista Charles Spaak han entrado de lleno en el oscuro reino de la Justicia. Oscuro, tal vez, porque según es sabido, la Justicia lleva los ojos tapados. Entonces, este formidable equipo que es el tandem Cayatte-Spaak levanta esa venda y resulta que en muchos casos la Justicia es ciega, en la mayoría miope y en bastantes, estrábica. Este es el caso de «*Dossier Noir*».

(Se ha dicho que el error de Cayatte en este film ha sido un error de tratamiento. Se preconizaba la farsa frente a la comedia dramática. En cierta medida, puede haber algo de razón. «*Dossier Noir*» podía haber sido la comedia de las falsas confesiones. Frente a un hecho delictivo, todo el aparato judicial podía encontrar, convictos y confesos, con la confesión firmada y rubricada, otros tantos culpables. Esto en sí es gracioso. No creo, en cambio, que tengan razón. La farsa es un hermoso juego de arte. Explota y luego descienden por el aire negro hermosos puentes de colores. La gente hace Aaah...! y luego cierra la boca. Un riguroso tratamiento dramático, claro y escueto como un razonamiento cartesiano —y Cayatte es un buen cartesiano— produce un Aaah...! más profundo, más inhalado, más introvertido. La gente cierra la boca también pero ya se ha tragado un humo, un aroma, un vaho, perturbador, cáustico, incómodo, pero beneficioso.)

¿Qué es lo que falla entonces en «*Dossier Noir*»? Porque evidentemente falla algo. «*Dossier Noir*» es una hermosa bomba, una complicada bomba. Su dimensión, su calidad aparente, reconforta. Muchas feas cosas van a salir, hechas añicos, por los aires. Pero he aquí que la bomba no llega a explotar. La reacción entonces es contraria a la que se pretendía. La gente, que se tapaba los oídos, asustada, descubre el engaño y se lía a patadas con la bomba. ¿Por qué no ha explotado? Seguramente por un defecto interno de construcción. No, puesto que la mecha ha sido encendida y se ha consumido llegando hasta la carga. Entonces, porque la carga no era tan violenta como se esperaba. El material explosivo se ha consumido y no ha sido capaz de hacer reventar la envoltura.

(Cayatte-Spaak son independientes. Ahora bien, es claro que unos independientes, es decir, unos individualistas, unos señores particulares sólo pueden dar soluciones personales a ese grave, gravísimo problema, que se plantea en «*Dossier Noir*». He ahí la carga explosiva inocua.)

Se tienen ganas de conservar todo el film hasta los dos últimos rollos y reconstruir el final otra vez. Reconstruirlo, llevándolo hasta sus últimas conclusiones. Para eso hacía falta que Cayatte y Spaak dejaran de ser unos señores particulares, honestísimos, valientes, rigurosos, que se conectasen con el mundo que los rodea, que se destapasen los oídos. Oírían, tal vez, las voces que dicen la verdad.)

El film es, sin duda, muy aceptable. La forma muy cuidada. Una buena fotografía de Jacques Bourgois, buenos decorados, buen sonido. Demasiado monótona la realización de Cayatte. Demasiado mazacote. Indigesto.

29 ABRIL.

(21,30 horas. MARTY. U. S. A.)

30 ABRIL.

(15,00 horas. BIRAJ BAHU. INDIA)

(El film es absolutamente detestable. Me dejó un poco triste porque me hizo pensar en la incomunicabilidad entre las razas humanas. La escena más emotiva del film, me dejó igual. No es, creo, una particular carencia de corazón. Mi reacción es la misma que la del resto del público no hindú. Tampoco creo que el Aga Khan y la Begum se conocieran mucho.)

«El pequeño limpiabotas» es otra película hindú donde a veces se sale del Estudio y se ven cosas —gentes, calles, casas— de verdad. El melodrama es excesivo para mí y confieso que no me sentí conmovido en absoluto. Lo único verdaderamente notable, merecedor de una mención especial, es el trabajo de actriz, es decir, la interpretación sostenida ante la cámara sin utilizar el montaje como realce de una situación, emotiva de la pequeña Baby Naaz.

(21,30 horas, CALENDARIO DE MUJERES. JAPON)

1 MAYO.

(15,00 horas, LILIOMFI. HUNGRIA)

(21,30 horas, ROMEO Y JULIETA U. R. S. S.)

2 MAYO.

(15,00 horas, LA LLAMA. NORUEGA)

La misión de Jurado es a veces insoportable. Sería recomendable que en próximos festivales el Comité Organizador proveyese de cinturones los asientos del Jurado y antes de ciertas películas proyectase en la pantalla el siguiente anuncio: FASTEN SEAT BELTS — SERREZ VOS CEINTURES — APRIETEN LOS CINTURONES. Porque hay muchas veces un irrefrenable deseo de huir de la Sala y sólo el deber de Jurado, la consciencia de ese deber, hace resistir y uno permanece. Quiero decir, que el film noruego «La llama» es, seguramente, es el peor film que he visto en mi vida.

(Por asociación de ideas con la aviación, recuerdo que debo mencionar con mis más encendidos elogios el dibujo —CinemaScope y color— de la U. P. A., «When Magoo Flew». Mucho tendrá que renovarse el abuelo Disney si no quiere perder definitivamente su tambaleante hegemonía. Estos chicos de la U. P. A. —no sé por que pienso que son jóvenes— tienen una imaginación, un talento, un ingenio y un sentido del humor, realmente extraordinario.)

2 MAYO.

(21,30 horas, LUIS II. ALEMANIA - Occidental)

Me parece evidente que la unidad alemana es absolutamente necesaria, desde el punto de vista cinematográfico, para vertebrar una real cinematografía nacional. Por el momento tendrán que hacer films neutros: operetas, fantasías, films históricos puramente anecdóticos o films que sucedan en países imaginarios, que es socorridísimo. Por el momento, son incapaces de hacer —tal vez las condiciones del medio no lo permitan— películas que nos digan algo de lo que verdaderamente es problema vital para el pueblo alemán en este tiempo.

(«Luis II» pudo haber sido un formidable film. El personaje del rey de Baviera, de ese caso patológico de romanticismo, es verdaderamente una «routaville».

El guión es francamente bueno, sólido, bien construido, bien medido. Lástima que la realización de Helmut Kautner —un gran favorito mío. Hagan el favor de recordar «Romanza en tono menor»— sea extremadamente, correctamente, ortodoxa. Se imponía, el personaje y los escenarios lo piden a gritos, una realización deliberadamente barroca. Suspiro pensando lo que un Orson Welles podía haber logrado con esos elementos.)

«La mosca» es una película lamentable, verdaderamente lamentable, de una vieja gloria, Walter Reisch. El arranque es gracioso, pero sólo para nosotros los españoles. Una espía está a punto de ser fusilada. La espía es «La mosca». El cabo que manda el pelotón de ejecución se llama Karrari (sic). Estamos en plena guerra. Pero justo en el momento que el cabo Karrari va a dar la orden de fuego, se acaba la guerra. De este modo «La mosca» se salva por los pelos. Lo gracioso está en que el lugar de la acción es Guadalajara y la guerra, la nuestra (1).

(1) No se dice en la película el color de «La mosca».

3 MAYO.

867

(15,00 horas, UNA GRAN FAMILIA. U. R. S. S.)

(21,30 horas, THE END OF THE AFFAIR. GRAN BRETAÑA)

¿Cuál es el verdadero cine católico? Yo no lo sé. Pero, doctores tiene la Iglesia... A mí personalmente la versión cinematográfica de nuestro conocido Edward Dmitryk de la heremética, oscura, confusa e inquietante novela de Graham Greene del mismo título, no me pareció nada edificante.

Al Office Catholique International du Cinema, tampoco le debió parecer muy bien. Y ellos —me imagino— saben de esto. Hay una mención muy diplomática y mu, pasajera de la película en el preámbulo del premio que atribuyeron a «Marty».

(La película, como film en sí, es inaguantable. Está hecho con una insinceridad, con una desgana y con un disgusto palmarios. Deborah Kerr es quizá lo único que se salva de este naufragio, pero uno la ve distante, muy lejos, encerrada en una cámara de circunspección anglosajona. Lo más efectista es el trabajo de John Mills. La desatención del director le permite exagerar su papel secundario y llevarlo hasta un primer plano de importancia. De Van Johnson, mejor es no hablar.)

Sir Carol Reed tiene muchísimos adeptos. Yo le encuentro cada vez más falseado, más alejado de su verdadera dimensión —muy importante— y que llenó por completo en «The fallen idol», para mí su mejor film. En «A Kid for two farthings» uno se las promete muy felices en los dos primeros rollos del film, exactamente en el arranque del film. El barrio, el niño (1) —discreto solamente—, la siempre gran actriz Celia Johnson, David Rossof, que hace una interpretación magistral... Todo parece orientarse hacia lo mejor. Después, nada. El film pierde su cauce, se desparrama, apunta en distintas direcciones, se destruye a sí mismo. Queda sólo en el recuerdo el arranque del film, tal vez la escena de la pelea, Celia, Rossof, el trabajo del decorador y la fotografía de Ed. Scaife. Nada más.

(Sí, el cine británico —tan sólido, tan enjundioso— hace agua. La impresión general es de desconcierto. No hay nada —¿lo puede haber?— que vincule, que agrupe, que aglutine, a los estupendos cineastas ingleses y les haga trabajar en común para achicar esa vía de agua. Sir Michael Balcon y los Ealing Studios han conseguido formar magníficos cuadros profesionales. Sin embargo, esto no es suficiente. A la hora de hablar, ¿qué es lo que dicen, qué es lo que muestran? Es triste. Ellos pueden hacer grandes cosas. Lo que hacen ahora, todo el cine de ficción entero, no vale por un documental como «Housing Problems».)

4 MAYO.

(15,00 horas, VIDA O MUERTE. EGIPTO)

El cinema egipcio es el principal proveedor de películas de todo el mundo árabe. Su producción anual se acerca a los cien films. En éste, el progreso respecto a otros films egipcios que he podido ver en algún festival, es evidente. Una comedia simpática, rodada en gran parte en las calles de El Cairo, con momentos muy graciosos. El trabajo del decorador, iluminador e intérpretes es simplemente regular. El guión y la dirección son más que discretos. Se me olvidaba decir que la protagonista es una niña.

4 MAYO.

(16,30 horas, JEDDA. AUSTRALIA)

He aquí la posibilidad de un hermosísimo corto-metraje absolutamente desperdiciada. Por un lado el trabajo del film es completamente «amateur». Por otro la historia ha sido hipertrofiada alrededor de un tema magnífico. La dilución perjudica gravemente el valor del film.

(Jedda es una muchacha indígena criada desde la primera infancia por unos colonos blancos. Cuando ya está madura para el amor, aparece en el rancho un salvaje, un indígena de su misma subraza. La lucha entre la misteriosa y terrible atracción

(1) Este ha sido un Festival pródigo en niños y niñas.

de la vieja sangre de Jedda y los prejuicios y reservas de esa civilización enseñada e impuesta por los blancos, es —con toda evidencia— un tema atrayente. La secuencia de la llamada de amor del joven salvaje —como un macho animal en la época de celo— y su efecto sobre la dulce Jedda, es positivamente admirable e inquietante.)

4 MAYO.

(21,30 horas. SAMBA FANTASTICA. BRASIL)

Inversamente a Jedda este es un film documental hecho sin ningún sentido, excesivamente largo. A lo sumo es un film de propaganda turística o migratoria del Brasil. «¡Vaya usted al Brasil, tierra del futuro!». Ese es el contenido. Las fotografías de paisajes —cafeteiros, siringueiros, cangaceiros, etc.— pretenden estar unidas por la «Samba Fantástica» de José Toledo, que da nombre al film y que es lo único valioso.

4 MAYO.

(22,45 horas. EL PEQUEÑO LIMPIABOTAS. INDIA)

5 MAYO.

(21,30 horas. A KID FOR TWO FARTHING. GRAN BRETAÑA)

6 MAYO.

(15,00 horas. UN EXTRAÑO EN LA ESCALERA. MEJICO)

El cine mejicano es absolutamente deleznable. Solamente Emilio Fernández le dió un cierto carácter nacional que sirvió de trampolín para la invasión de todas las mejicanadas que cada dos semanas producen los estudios aztecas. Es difícil no imitar a Eisenstein, porque estoy de acuerdo con aquello que suspiró Agustín Aragón Leyva: «Eisenstein nos ha robado la belleza de Méjico». Pocas veces se ha dado un caso de succión de todas las hermosuras y todas las íntimas esencias de un país como la de Eisenstein con el país mejicano. El cine de Fernández puede ser hispánico, en lo formal solamente, al utilizar paisajes y seres hispánicos, ya que en el fondo sus temas son de una falsedad melodramática evidente y de un proindigenismo no razonado ni digerido, y si sólo oscuramente sentido. Aparte de él, de Fernández, de «Los olvidados» de Buñuel, de algunas cosas de Gabaldón también (1), el cine mejicano —y basta leer sus, digamos, revistas de cine— se apoya en títulos como «Los paquetes de Paquita» o «Las niñas del siete». Y como ejemplo ahí está «Un extraño en la escalera». Un film casi pornográfico sencillamente horrible.

«Raíces» señala el camino verdadero, en cambio. Tuve la suerte de ver este film dirigido por Benito Alazraki, sobre cuatro historias de Francisco Rojas González, en Venecia, 1954, donde fué presentado fuera de concurso. Zavattini conocía desde su estancia en Méjico el año anterior la estructura de este film y me habló maravillas. No es de extrañar, puesto que «Raíces» obedece a la misma idea, tan cara para él, de «Italia mía» o esas «cuatro historias de España» que elaboró el verano pasado en nuestro país asistido por Muñoz Suay y García Berlanga. Y esa idea es mostrar unas historias, contando cosas de las gentes actuales de un lugar, acercando amorosamente, pero con rigor, los ojos y los oídos a una realidad, a la realidad palpitante que nos circunda. Este procedimiento no produce nunca un artificial film de «sketches» puesto que el nexo de unión de esas historias es algo implícito ya en cada una de ellas, a saber, la existencia simultánea bajo el mismo sol, el mismo aire, la misma tierra, la idéntica sangre del país.

«Raíces», cómo no, es un film hecho de espaldas al cine industrial mejicano, aletargado por su propia vulgaridad. «Raíces» no es un film comercial a «priori», vendido de antemano a los más bajos intereses pecuniarios. «Raíces» es un film verdadero, puro, honesto, vigoroso, valiente.

(En el film «Raíces» lo extraordinario son esas cuatro historias, no porque sus temas sean hallazgos brillantes de artificio o ingenio, sino porque son cuatro historias verdaderas, terrible, entrañablemente verdaderas. Lo importante en «Raíces» es que se muestra la verdadera faz de las gentes y las tierras de Méjico. Lo demás es secundario. Lo rudimentario de la realización, lo mediocre de la fotografía, la inexperiencia en el tratamiento de los actores naturales, los únicos actores, por otra parte. Lo importante es la verdad, esto es, la realidad. Y la realidad, siempre.)

(1) El caso «Cantinflas», admirable, representa sólo un esfuerzo individual, basado en un talento de primer orden y malogrado en unas historias mediocres o infimas.

868

«Raíces» no gustará, en principio, al gran público, que llenará un cine para ver «El derecho de nacer» o «Sinuhé el egipcio». No hay que preocuparse. «Raíces» no gustará, digo, porque hiere, molesta, incomoda a todos aquellos que, para no ver la realidad, cierran los ojos o, lo que es lo mismo, se meten en un cine para ver «Cómo casarse con un millonario».

6 MAYO.

(21,30 horas. COUNTRY GIRL. U.S.A.)

7 MAYO.

(15,00 horas. IL SEGNO DI VENERE. ITALIA)

8 MAYO.

(21,30 horas. MARCELINO PAN Y VINO. ESPAÑA) (1)

(15,00 horas. EAST OF EDEN. U.S.A.)



EAST OF EDEN. de ELIA KAZAN

9 MAYO.

(21,30 horas. RAICES. MEJICO)

10 MAYO.

(15,00 horas. LA MOSCA. ALEMANIA (Occidental))
(21,00 horas. DOSSIER NOIR. FRANCIA)

11 MAYO.

(15,00 horas. LA PRINCESA SEN. JAPON)
(21,30 horas. CONTINENTE PERDUTO. ITALIA)

11 horas. Estábamos citados en el hall del Carlton. M. Faure Le Bret nos hizo subir en el ascensor rumbo a una habitación secreta, de la cual sólo él sabía el número. Había una larga mesa. Papeles, ceniceros, plumas. Por la ventana, abierta de par en par, el Mediterráneo nos mandaba un apacible saludo. Una muchacha hacia ski náutico. La puerta se cerró. Nos sentamos. Estábamos todos, los once del jurado de películas de largo metraje. Un equipo de fútbol y M. Faure le Bret de cuidador. Presidía Marcel Pagnol y, empezando por su derecha, la alineación era: un servidor de ustedes,

(1) Lo que es de España es de los españoles. Me remito a todo lo que se ha escrito en casa sobre este film y al dato de que en sus dieciséis semanas, por ahora, de exhibición en el cine Coliseum de Madrid, ha recaudado dos millones de pesetas. Enhorabuena, a todos.

M. Dignimont, pintor, Francia.
 M. Jean Nery, crítico, presidente de la Asociación de Críticos Franceses.
 M. Marcel Achard, escritor, Francia.
 M. Anatole Litvak, realizador, U. S. A.
 Mme. Isa Miranda, actriz, Italia.
 M. Serge Youtkevitch, realizador, U. R. S. S.
 M. Leonard Mosley, crítico, Gran Bretaña.
 M. Jacques Pierre Frogerais, productor, Presidente Honorario de la Asociación de Productores Franceses.
 M. Leopold Lindberg, realizador, Suiza.
 M. Favre le Bret, Delegado General del Festival. No era miembro del Jurado y actuaba de observador.

Marcel Pagnol dió un suspiro y abrió la sesión. Como estaba a su derecha, el primero, me tocó hablar a mí. Carraspee.)



El jurado delibera. De espaldas, Jean Nery; desde su derecha, Achard, Litvak, Isa Miranda, Youtkevitch, Leonard Mosley, Jacques Pierre Forgerais, Lindtberg, Favre le Bret, Pagnol (presidente), Bardem y la mano de Dignimont.

Lo malo es que no puedo decirles lo que dije ni lo que me contestaron. La deliberación del Jurado es —debe ser— un secreto gordísimo. Lo siento. El caso es que seguimos hablando y hablando y hablando. A las 13.30 decidimos almorzar. Desembazamos la mesa de nuestras cosas. Eramos de una discreción perfecta. Ningún papelito se dejaba

olvidado; antes bien, los incinerábamos. Subieron los camareros. Sí, seguro. No eran periodistas. Eran realmente camareros del hotel Carlton. Pusieron la mesa: Almorzamos esto: Quiche Lorraine-Médaille de veau sainte Maison, Petits pois irais au beurre, Pommes sautées, salade de Saison-tarte aux fraises, café, copa y puño. Seguimos hablando. Hacía mucho calor. Abajo, en la Croisette nadie pensaba en nosotros, estoy seguro, encerrados en el último piso del Carlton. A veces teníamos torzosamente que salir al pasillo, hacia esa puerta que está siempre al fondo, a la derecha. Ibamos de dos para vigilarnos. ¿He dicho ya que hacía mucho calor? Incidentalmente, he de comunicar que la siesta es una de las mayores conquistas de la cultura española. Bueno, seguimos hablando. A las siete, ya no tuvimos más que decir. Entonces, oíamos que subiesen los pequeños, el Jurado de Cortos Metrajes quiero decir. Surgieron tescos y sonrisas. —habían terminado hacia mucho— Marcel Jehac, Jacques Domol-Valcroze, Herman van der Host, Karl Korn y Jean Perdrix. Nos mirábamos unos a otros un poco estúpidamente, M. Favre le Bret, nos exhortó a guardar el secreto hasta las 20.30, hora en que él, en la conferencia de Prensa, anunciaría el Palmarés. Otros años lo hacían en la sesión de clausura. Era más emocionante, pero menos práctico, porque entonces los periodistas salían corriendo y había tiros para coger un teléfono. Bajamos al hall y el equipo de fútbol se dispersó. Salí a la calle por una puerta de servicio de hotel, para alejarme de las preguntas indiscretas. Respiré profundamente. Mi misión de Jurado había terminado. Ahora, dentro de un rato, empezarían a juzgarme a mí, justo en el momento en que M. Favre le Bret diese lectura a siguiente

PALMARES

El jurado encargado de las películas de largo metraje otorga LA PALMA DE ORO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILM 1955 A

MARTY (U. S. A.)

por el conjunto de sus méritos y, en particular, por el guión de Paddy Chaiewsky, la realización de Delbert Mann y la interpretación de Ernest Brognine y Betsy Blair. Este premio ha sido concedido por unanimidad.

El jurado concede además los siguientes premios internacionales:

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO: «CONTINENTE PERDUTO» (Italia), por la belleza y la poesía de sus imágenes y la notable utilización del sonido. El Jurado felicita al equipo de cineastas que lo realizó. Este premio ha sido acordado por unanimidad.

PREMIO A LA DIRECCION: el Jurado ha clasificado «ex-aequo» a SERGIO WASILIEV por su dirección de la película «LOS HERODES DE CHIPKA» (Bulgaria) y a JULES DASSIN, por la realización de «DU RIFI CHEZ LES HOMMES» (Francia).

PREMIO A LA INTERPRETACION: SPENCER TRACY en «BAD DAY AT BLACK ROCK» (U. S. A.) y al conjunto de actores del film «UNA GRAN FAMILIA» (URSS).

PREMIO DEL FILM DRAMATICO: «AL ESTE DE EDEN» (U. S. A.) por la maestría de Ella Kazan y las excelencias de la interpretación.

PREMIO DEL FILM LIRICO: «ROMEO Y JULIETA» (URSS) por la trasposición cinematográfica del ballet y la interpretación de la señora ULANOVA. Este premio ha sido concedido por unanimidad.

Además, siendo limitado este año el número de premios, el Jurado ha decidido conceder una mención a los niños:

BABY NAAZ por su talento excepcional en el film «EL PEQUEÑO LIMPIABOTAS», (India) y PABLITO CALVO por su conmovedora interpretación en «MARCELINO, PAN Y VINO» (ESPAÑA).

El Jurado encargado de los films de CORTO METRAJE otorga:

LA PALMA DE ORO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILM 1955 a «BLINKITY BLANK», de NORMAN MACLAREN, en homenaje a la imaginación creadora y a la audacia del conjunto de su obra. Este premio ha sido concedido por unanimidad.

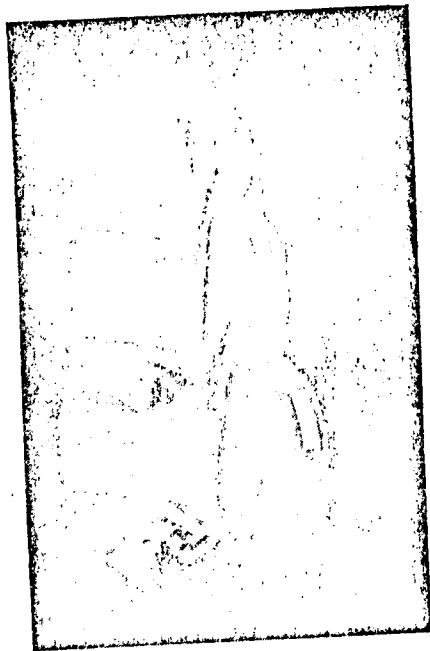
PREMIO AL MEJOR DOCUMENTAL SOBRE PANTALLA PANORAMICA: «L'ISOLA DEL FUOCO» (Italia), por su autenticidad dramática.

PREMIO DEL REPORTAJE FILMADO: «LA GRANDE PECHE» (Francia). Además, el Jurado concede una mención especial al film «EL ANTILOPE DE ORO» (URSS), dibujo animado, por la calidad de su animación.

La OFICINA CATOLICA INTERNACIONAL DE CINE (O. C. I. C.) señala el hermoso contenido moral de la selección británica y acuerda una mención aún más especial al film de Ladislao Vajda «MARCELINO, PAN Y VINO», que restituye en su frescura, al tiempo que la amistad del cristiano hacia Cristo, los temas evangélicos en el espíritu, de la infancia, el sentido de la comunidad y el fervor en los más humildes menesteres. Y corona, en fin, como la obra que contribuye mejor al progreso espiritual y al desenvolvimiento de los valores humanos, por su inspiración y su calidad, al film de Deibert Mann «MARTY» (U. S. A.), sobre el que se centró la mayoría de los votos del Jurado, lo que le confirió el premio de la O. C. I. C. del Festival de Cannes 1955.

La FEDERACION INTERNACIONAL DE LA PRENSA CINEMATOGRAFICA (FIPRESCI) ha acordado otorgar su premio «ex-aequo» a los films «MUERTE DE UN CICLISTA» (ESPAÑA) y «RAICES» (Méjico).

Me fui andando a mi hotel. Tomé un baño caliente. Realmente eso de ser Jurado no es nada cómodo ni aragente. Me vestí. Lo peor era tener que volver al cine otra vez.



(21,30 horas. Clausura. Guardia Nacional. Todas las banderas —orden alfabético— en el escenario. Pagnol leyó el Palmarés. Como es costumbre en estas ocasiones, el microfono no funcionaba. Yo estaba sentado en mi butaca, esa butaca con mi nombre en el respaldo, que había tenido abonada durante diez y siete días. Estaba muy serio. La ocasión, comprendiendo, Pagnol seguía leyendo. La cosa iba bien, por ahora. Nadie había intentado agredirme aún. Ni a mí ni a ninguno de mis compañeros. Por fin, aquello terminó. Las banderas, Pagnol y el microfono se fueron. Se hizo el oscuro. En la pantalla de un CinemaScope: «Carmen Jones». Pero aquello me importaba un rábano. Era libre. Libre para irme o cerrar los ojos o charlar con mis vecinos. Ya no tenía que juzgar, oficialmente, más películas. Me sentí feliz. Tan feliz que empecé a dolerme una muela.)

12 MAYO.
(12 horas Paso por delante del Palacio del Festival, camino de Salamanca. Están quitando—por orden alfabético— las banderas. Unas mujefes friegan la escalera del Palacio. La muela me sigue doliendo (1).

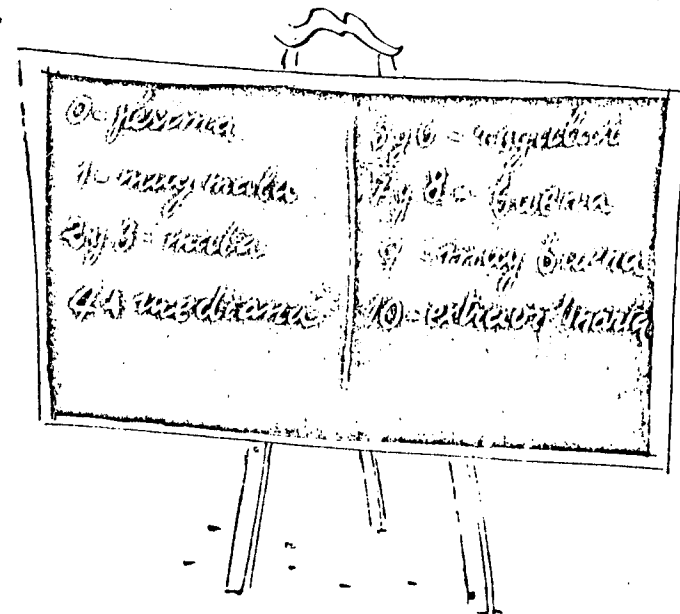
J. A. BARDEM

(1) Por si interesa. Me tuve que quitar la muela en Carcassonne.

LAS PELICULAS

LA CRITICA

870



CANDILEJAS

UN AUTOR SE DESHACE DE SUS PERSONAJES: 9

Título original: «Limelight». Producción: Charles S. Chaplin, 1951; distribuida por United Artists. Argumento, dirección, diálogos, música y coreografía: Charles S. Chaplin. Cámara: Karl Struss, Rollio T. Keroh. Ayudante de dirección: Robert Al-drich. Intérpretes: Charles Chaplin, Claire Bloom, Nigel Bruce, Sidney Chaplin, Norman Lloyd, Buster Keaton, Everett Sloane y los bailarines André Eglevsky y Melissa Hayden.



A pesar de su escandalosa juventud y vitalidad en el mustio campo de las artes contemporáneas, es preciso reconocer que el cine va cumpliendo años suficientes para acusar la huella inevitable de los ciclos básicos que rodean toda creación, las sucesivas edades de la vida humana. Por primera vez, en su corta historia, coexisten en la labor cinematográfica con los recién llegados y los ya maduros los veteranos que bordean sus ultimidades, primera promoción que entrena el pase al olvido o al clasicismo del cinema, en definitiva, al pasado. Y, por primera vez, hay autores cinematográficos que reflexionan sobre sí mismos, que desatienden al contorno y nos cuentan sus «confesiones» y recuerdos.

Es bien probable que colabore con la natural aparición de este fenómeno al respeto «excesivo» que suelen disfrutar los maestros de una generación a la que no sigue otra que, dignamente, la haya desalojado del primer término, lo cual es un signo patente de «nuestro tiempo» en muchas actividades. En algún caso, la falta

coyuntura política, y Triana sobre el papel actual y futuro de los colegios profesionales.

El conjunto, que hemos titulado «Arte, política, sociedad» ofrece, por lo tanto, una perspectiva homogénea desde tres enfoques complementarios, el del *arte*, visto desde el cine, el de la *política*, a través de los temas de la reforma, la ruptura, la amnistía y la democracia, y el de la *sociedad*, planteada a partir de uno de los sectores que ha mostrado un protagonismo evidente en todo el Estado español, el de los profesionales y sus organismos colegiales. Esta homogeneidad se obtiene por una visión de la implantación de la democracia (reclamada por la mayoría de los españoles) a través de una serie de mecanismos (ruptura con todo continuismo político y sindical, amnistía para todos los presos y exiliados políticos, apertura de un proceso constituyente, legalización de los partidos políticos sin excepción, etc.) ampliamente difundidos por los autores en otros medios de expresión y que cada día se configuran más como los únicos válidos.

DANIEL LACALLE. Mayo 1976

UNA REFLEXION SOBRE LA CAUSA CINEMATOGRAFICA

Juan Antonio Bardem

del libro

Arte, política, sociedad

«En distintas ocasiones ha sido expuesta la necesidad de una *intervención celosa y constante del Estado* en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional. Con objeto de que los criterios que presidan esta obra de educación posean en todo momento la unidad precisa y duración segura, conviene crear un organismo único, que reciba la norma del Gobierno y la realice, aplicándolas en cada caso particular.»

Este es el preámbulo de lo O. M. del 15 de julio de 1939 del Ministerio de la Gobernación, que establece en su articulado la creación de una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General del mismo y cuyo objeto exclusivo es la censura de los guiones

cinematográficos. Tanto los criterios de aplicación de esta censura a los guiones como la nominación de las personas que los aplican no se hacen públicos y, por tanto, son secretos. Casi un año antes, el 2 de noviembre de 1938, el Ministerio del Interior crea la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica. La Comisión está formada por el jefe del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda y cuatro vocales designados por el Ministerio del Interior a propuesta de Defensa Nacional, Educación Nacional, Jerarquía Eclesiástica y la Jefatura del Servicio de Propaganda. La Junta Superior entiende, sobre todo, los recursos a ella presentados frente a las decisiones de la Comisión y está formada por un presidente, delegado del ministro del Interior y cuatro vocales, nombrados también por el ministro a propuesta de las mismas autoridades que las de la Comisión.

Tanto la Comisión como la Junta Superior, operan sobre películas cinematográficas en tanto que tales, es decir, ya terminadas y tanto nacionales como extranjeras. El criterio censor no se explicita en parte alguna ni asimismo los nombres de los componentes, tanto de la Comisión como de la Junta.

La Ley del 20 de mayo de 1941 crea la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las

JONS, y por decreto del 10 de octubre del mismo mes se le transfieren todos los servicios y organismos que en materia de prensa y propaganda dependían de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y del Ministerio de la Gobernación. Entre las distintas delegaciones nacionales en las que se organiza dicha Vicesecretaría hay una Delegación Nacional de Cine y Teatro. La Junta Superior y la Comisión Superior de Censura Cinematográfica seguirán rigiéndose como organismos autónomos, conforme a los preceptos que actualmente sigan, pero dependiendo directamente de la Vicesecretaría.

El decreto de 9 de agosto de 1974 refunde disposiciones orgánicas del Ministerio de Información y Turismo —creado por Decreto-Ley de 19 de julio de 1951—, y en su esquema organizativo y dependiendo de la Dirección General de Cinematografía se mantiene la antigua Junta de Censura y Apresiasión de películas con el nombre de Junta de Calificación y *Apresiasión* de Películas, un simpático eufemismo que no engañará a nadie, me imagino.

Desde 1938 a 1976, en treinta y ocho años, desde la autarquía y la voluntad de Imperio hasta el reformismo y a pesar de todos los cambios de organización administrativa, supresiones, modificaciones, reestructuraciones, siempre a flote, como la inefable Molly Brown, *continúa* y se mantiene el esquema inicial: una

COMISION de Censura cinematográfica. En esos treinta y ocho años, pues, no hay una variación sustancial, ni poca ni mucha, de la *vigilancia* del Estado, de su *intervención celosa y constante*, del glorioso preámbulo creativo de la O. M. de 39. Puede variar, eso sí, el título de los funcionarios que la ejerzan; puede variar también el número de sus componentes, que si en 1938 es de cinco, en 1968, en pleno «desarrollo nacional», es como mínimo de VEINTE. Es *invariante*, en cambio, el hecho de que *nunca*, sea cual sea el número de los componentes de la Comisión, haya habido en ella un representante de los profesionales de la producción cinematográfica, en tanto que tales o como representante de sus diversos autores. Es decir, alguien que pudiese hacer llegar a esa Comisión la voz de los trabajadores profesionales del cine español.

En 1963, al cabo de veinticinco años, la Administración *siente* la necesidad de acabar con la arbitrariedad en la aplicación de un criterio censor, vigilante, secreto y temeroso, explicitando al fin unas Normas de Censura. Es algo que la Administración no puede eludir por más tiempo, sobre todo en los momentos iniciales de una llamada «etapa de liberalización»; no puede desoír la machacona insistencia de muchos grupos profesionales que exigen conocer los límites de sus posibilidades de expresión

cinematográfica. Acuciada por mayores exigencias de libertad, y ya en la etapa «aperturista», la O. M. de 19 de febrero de 1975 promulga unas nuevas normas de Censura, que son las actualmente vigentes, y que reemplazan a las de 1963. Estas nuevas normas son las mismas que las anteriores, aunque redactadas de otro modo, generalmente más conciso o sintético, y con una nueva ordenación de los párrafos. La identidad de contenido entre ambas se corrobora mediante una simple lectura comparada de los dos Códigos, situando paralelamente preceptos homólogos. La única norma manifiestamente diversa es la novena, que alude a la autorización condicionada del desnudo. Tal condicionamiento es, por otra parte, sumamente ambiguo y preñado de subjetivismo, pues la Orden señala que se admitirá el desnudo «siempre que esté exigido por la unidad total del *film*, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía». Tal norma aparece como un indicio de que las Nuevas Disposiciones tienden a favorecer en realidad al llamado «destape», más que una verdadera libertad de expresión cultural en todos los ámbitos.

Sin embargo, no debemos engañarnos. Con o sin normas, los que aplican criterios secretos o codificados son siempre personas de la Administración, funcionarios de un Ministerio o

personas por él designadas, siempre *fuera* de la profesión cinematográfica. Y ellos son los que *interpretan* a su manera, o mejor dicho, a la manera de la Administración que lo nombra, esas normas.

Es *invariante* también el hecho de que su fallo sea inapelable, en última instancia. Sí, se puede recurrir y entonces uno pasa de una comisión a otra superior, pero es prácticamente la misma. Y ahí acaba todo. En materia de censura, las decisiones de la Administración son, para el administrado, finales. No tiene éste ningún amparo jurídico frente a aquélla.

La *celosa vigilancia* de la Administración ha establecido desde 1938 una serie de controles absolutamente eficaces y absolutamente *invariantes*. Para hacer un *film* es necesario un *cartón de rodaje*. Para tener el *cartón de rodaje* es necesario el visto bueno de la *censura previa*. Para proyectar ese *film* es necesario una *licencia de exhibición*. Para tener esa licencia es necesario el visto bueno de la *censura definitiva*. Absolutamente perfecto. Nada se puede escapar. Es un orden admirable y en él la censura es el principio y el fin.

Censura previa

Los problemas de la producción y de la creación cinematográfica están, pues, aún más agravados por la existencia de la castradora censura previa, que obstaculiza en grado sumo el desarrollo de los proyectos de realización de la producción. Es un obstáculo, además, absolutamente original y cuyo *veto* no tiene parangón en ninguna legislación cinematográfica vigente. En 1968 los diversos estamentos de la producción cinematográfica (productores, directores, guionistas, actores y técnicos) se han dirigido a la Administración razonando y solicitando la supresión de dicha censura previa, sin haber obtenido por el momento contestación.

Discriminación censora

Esta censura previa está en la base de la descarada discriminación en el trato censor que reciben los filmes españoles frente a los filmes extranjeros. Los filmes españoles pueden ser abortados en el estado de proyecto y no llegar nunca a realizarse. El filme extranjero es censurado ya como tal filme solamente, una vez terminado; sus imágenes, punibles o no por la censura, están ahí, son «reales». El censor no tiene ahora que vérselas con los «fantasmas»

que la lectura de un guión seguramente le sugieren. Es una ventaja importante para los filmes de la competencia.

Pero, además, esta ventaja se acentúa muy considerablemente cuando la censura opera sobre el filme español ya terminado. Durante años la mayoría de los profesionales del cine español, en manifestaciones privadas o públicas, hemos denunciado con mayor o menor energía el hecho flagrante de la discriminación en la censura de los filmes españoles y extranjeros.

La Administración niega siempre algo que para los profesionales del cine español *unánimemente* tiene una palmaria evidencia. Podemos dar a la Administración una casuística muy completa y reveladora de dicha discriminación en cualquier momento.

Esta discriminación tiene además sentido de ida y vuelta. Todos sabemos, es más, todos hemos conseguido alguna vez un acuerdo, naturalmente tácito, de la Administración para que nuestras películas se proyectasen ante audiencias extranjeras en su verdadera y original dimensión, incluyendo en ellas escenas que se hurtaban a las audiencias españolas. Ello es índice, indudablemente, de dos cosas:

- a) De la lamentable idea que tiene la Administración sobre la madurez mental del pueblo español.

- b) El reconocimiento tácito de que sus criterios censores invalidan al cine español para la competencia frente al cine extranjero.

Hace poco más de un mes, exactamente, por Orden Ministerial del 14 de febrero de 1976, viene suprimida la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas. Sin embargo, esa obligatoriedad continúa para las películas extranjeras que se rueden en España. Me parece interesante que nos detengamos a analizar el sentido efectivo y práctico de esa O. M., no sea que se trate también de otra trampa saducea —siempre que, naturalmente, sepamos qué es una tal trampa saducea.

Supongamos que no presento el guión de la película y la hago teniendo sólo en cuenta dos cosas: las Normas Censoras en vigor y el hecho de que esas Normas serán interpretadas por el particular y secreto criterio de la Junta de Censura que vea la película ya realizada y cuando se solicita la forzosa licencia de exhibición. La película corre el riesgo de ser prohibida total o parcialmente, porque esa Junta, con las Normas en la mano, podrá siempre decir que el producto no se ajusta a las reglas del juego establecido. Ahora bien, la inversión económica de un filme es decenas de veces superior al cos-

to de un guión, y mucho me temo que ningún productor intentará correr el riesgo de perder una suma considerable de millones de pesetas por el simple motivo de una diferente interpretación de las normas de censura. La Administración está tranquila: antes de que el filme pueda llegar a su destinatario, el público, tiene que pasar por ella y aceptar su dictamen. No hay escape y así puede ser generosa y pretender que sólo en el estadio de proyecto los que hacen el filme puedan sentirse libres. Es decir, la censura de la Administración toma ahora como aliado a la censura del dinero y cede a éste la decisión de hacer o no hacer cierto tipo de películas que pudieran, al final, ser gravemente conflictivas. Sin embargo, para el producto extranjero, la Administración no tiene capacidad de control final. El negativo de una película extranjera producida en España es algo que se le escapa, es algo que puede dar origen a un filme que se pueda exhibir, en el mercado exterior desde luego, sin que ella tenga medio alguno de impedirlo. La barrera final puede ser saltada; entonces, basta con dejar cerrada la barrera inicial: para esas especiales películas, la censura previa tendrá que seguir siendo obligatoria.

Es decir, primero —desde 1938— *se prohíbe* hacer cualquier película que uno quiera, puesto que se *obliga* a tener un permiso especial para

rodarla. TREINTA Y OCHO años después, creada la necesidad y enraizados sólidamente los intereses del productor y del distribuidor, es decir, del capital, sin el cual la película no puede financiarse y *que se sustituyen a los intereses del autor*, llega el momento de liberalizar magnánimamente la Orden del 38, conservando incólumes todos los instrumentos represivos posteriores. Ahora ya no es necesario el trámite de la censura previa; sin embargo, si uno voluntariamente quiere, puede hacerlo y entonces el dictamen será vinculante para la censura final. ¿Quiere esto acaso decir que antes no lo era? ¡Las cosas que se descubren! Así, pues, *primero* se crea la *necesidad*, la *obligatoriedad*, y cuando ya ésta existe como tal se permite la *libertad de elección* entre lo *necesario* y lo *superfluo*. Es obvio, pues, que la situación de obligatoriedad, al no variar ninguno más de los esquemas e instrumentos censores, se presenta *de hecho* como *irreversible* y que la libertad de elección, aun existiendo *de derecho*, es puramente aparential.

Censura y bien común

La Administración, defensora de la censura, parece estimar que al igual que la tortura, la Censura es desde luego un *mal*, pero un *menor*

mal. Así viene a poner en el sitio de honor la casuística medieval, en la cual el *menor mal* es equivalente a *algún bien*: quemando las brujas en la hoguera se destruía su cuerpo para salvar las almas, las suyas y las de los demás. El pensamiento humanista ha considerado siempre la censura de las ideas y de las artes como un *mal absoluto*, con el cual no tendría que haber ningún acomodo: cualquiera que toque autoritariamente, directa o indirectamente, la obra artística, literaria o filosófica de un tercero con la intención de mutilarla o destruirla, comete un *crimen*. Nada puede justificar o perdonar este crimen y desde luego tampoco la noción de «bien común», que cada vez se invoca.

Siempre en nombre del *bien común* las comisiones de censura en cualquier país, se arrogan el derecho de vida y muerte sobre una obra del pensamiento o del arte que ellas no quieren, no comprenden o que simplemente va en contra de sus costumbres, sus convicciones personales o sus creencias.

A este respecto, hace falta subrayar que en *ningún país del mundo* las comisiones existentes toman sus poderes del poder legislativo. Siempre es el poder ejecutivo el que las nombra. Este tribunal —que no es nunca *elegido*, sino *nombrado*— juzga y condena esa «*persona moral*» que es la obra de arte cinematográfica según simples *criterios*, a menudo criterios per-

sonales, de casta, de religión, de partido o de razones de Estado, *pero nunca según leyes dictadas por el poder legislativo*.

Además, y violando todos los principios elementales de derecho, este tribunal, a la vez casi clandestino y perfectamente *ilegal* dentro de un esquema democrático, juzga *sólo* las intenciones y *nunca* los hechos, ya que la obra de arte comparece ante él antes de mostrarse a cualquier otra mirada. La película no es juzgada (absuelta o condenada) sobre los hechos (beneficiosos o nocivos) de los que eventualmente se le podría hacer responsable, sino sobre los que eventualmente es susceptible de provocar. Aquí empieza el *delito de intención*, esa noción jurídica que vapulea veinte siglos de civilización.

Censuras comparadas

El curioso o el estudioso que quiera tener una idea más profunda de eso que podríamos llamar Censura Comparada, puede consultar la obra sobre el tema: *La Censura a través del mundo*, editada por la Screen Producers Guild de Estados Unidos en 1963.

Lo que sí es obvio es el resultado de la aplicación de la censura cinematográfica en España y el resto del mundo, en estos últimos treinta y ocho años. El nivel del rigor censor es incues-

tionablemente mucho más alto en nuestro país que en cualquier otro del Mercado Común, por ejemplo, o de América del Norte o del Sur.

Sin descender a una casuística que nos sonrojaría, puede uno pensar que filmes como *La Dolce Vita* o *Viridiana* han sido o son vistos en cualquier pantalla comercial de cualquier país desarrollado o subdesarrollado, católico, protestante o laico, democrático o no.

España es diferente. Este malhadado *slogan* viene de perillas a la Administración para justificar, sólo ante sí misma, claro, su *intervención vigilante, celosa y constante* sobre la obra cinematográfica que el español hace y que el español recibe.

Todo es, pues, como si la Administración, por decreto de un modo absolutamente unilateral, considerase al profesional creador de cine y al espectador como moral e intelectualmente *inmaduros*, incapaces de decidir o escoger por sí mismos entre el bien y el mal, bien y mal que la omnipotente Administración señala, delimita y fija según un exclusivo y personal criterio.

La presión de la opinión pública y de los profesionales del cinema español, aunque débilmente expresada, estrechamente canalizada y sabiamente aseptica de toda virulencia exigente, están naturalmente en el origen de todas esas reestructuraciones que la Administración ha venido dando al inamovible esquema inicial

879 de la censura, viejo ya de treinta y ocho años. En la práctica, pues, todas esas modificaciones de estructura que la Administración ha efectuado sólo han servido para que *la censura evolucionase lo suficiente para que nada varíe.*

Cines de arte y ensayo

Esta discriminación censora a que antes me he referido y que la Administración niega, viene a darle, por otro lado, estado oficial con el establecimiento de las llamadas «SALAS ESPECIALES» y «CINES DE ARTE Y ENSAYO», creadas y reguladas por la O. M. de 12 de enero de 1967 y resolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de 11 de julio de 1967.

Nos parece útil señalar ahora algunos extremos de la vigente legislación francesa de 17 de noviembre de 1961, sobre los *cinemas d'art et d'essai*. La definición de los programas cinematográficos de Arte y Ensayo que figura en los textos oficiales, establece que:

«... deben estar compuestos por filmes que presenten al menos una de las características siguientes:

1. Películas que tengan una incontestable calidad pero que no hayan obtenido del público la audiencia que merecen.

2. Películas que tengan un carácter de experimento o novedad en el campo de la creación cinematográfica.

3. Películas que reflejen la vida de un país cuya producción cinematográfica esté poco difundida en Francia.

4. Películas de corto metraje que tiendan a renovar por su calidad y selección el espectáculo cinematográfico.

Pueden igualmente estar incluidos en los programas cinematográficos de Arte y Ensayo:

a) Al límite máximo de un 50 por 100, filmes de *reestreno* presentando un interés artístico o histórico y, principalmente, los filmes considerados como «clásicos de la pantalla».

b) Al límite máximo de un 25 por 100, filmes recientes que hayan conciliado las exigencias de la crítica y el favor del público y pudiendo ser considerados como aportando una contribución notable al arte cinematográfico.

c) Al límite máximo del 10 por 100, filmes de «aficionados» que presenten un carácter excepcional.»

Parece clara la diferencia entre unas salas realmente destinadas a una verdadera difusión

de la cultura cinematográfica y las salas españolas dedicadas al pingüe negocio de exhibir filmes típicamente comerciales prohibidos por la censura para las salas de explotación normal.

La discriminación en estos CINES DE ARTE Y ENSAYO y/o SALAS ESPECIALES se establece por partida doble:

a) *Con respecto al público*, al seleccionar la audiencia en función del costo. Basta tener en cuenta que el *precio* de la entrada en estas salas es el máximo autorizado hoy, es decir, 100 pesetas, muy por encima del *precio medio* de la entrada en el conjunto de salas de exhibición del país.

Es decir, para la Administración, aquellas capas de población económicamente más fuertes están más preparadas para recibir los bienes culturales que difunden estas SALAS ESPECIALES.

b) *Con respecto a los profesionales españoles* y primordialmente a los guionistas y directores, puesto que el trato censor es aún mucho más favorable para los filmes destinados a estas salas, que proceden en su inmensa mayoría de películas no minoritarias, sino típicamente comerciales rechazadas por la censura para su explotación comercial normal.

«El aumento de la población turística extranjera y las dificultades de explotación normal de determinadas películas de carácter minoritario en los circuitos ordinarios, y cuya exhibición debía ser fomentada por obvias razones de carácter cultural, motivó en su día la ordenación de las Salas de Arte y Ensayo y las Salas Especiales.

La experiencia positiva obtenida en los años transcurridos aconsejan introducir determinadas modificaciones que faciliten una mayor difusión de esta clase de películas cinematográficas, así como refundir en una sola disposición la normativa vigente sobre la materia.»

Así reza el preámbulo de la O. M. de 14 de febrero de 1976, por la que se regula el régimen de funcionamiento de las Salas Especiales de exhibición cinematográfica. Me parece evidente que la presión de las grandes empresas de distribución nacionales y extranjeras conjuntamente aliados a los exhibidores fuerzan la promulgación de esta nueva regulación: las «Salas Especiales» se han demostrado un pingüe negocio, tanto para ellos como para la Administración. Por un lado se puede exhibir y dar salida a una materia «comercial» y como tal explotada en todo el mundo en salas de exhibición nor-

881 males, no susceptibles de que la imagen sea manipulada por la Censura por el eco escandaloso internacional que ello tendría, pero que, sin embargo, se puede adecuar a las conveniencias de la censura, manipulando sólo la banda de diálogos original, traduciendo con parquedad, o simplemente no traduciendo, aquello que pueda constituir un problema. Y por otro, conseguir fácilmente una aparente libertad en la exhibición de la obra cinematográfica más importante en la actualidad internacional. Obviamente, todos contentos.

RESUMEN: Básicamente, pues, continúa y se prolonga en estos treinta y ocho años:

a) *La Censura como instrumento de coacción, vigilancia y control de la obra cinematográfica.*

b) *El manejo de este instrumento exclusivamente por funcionarios no elegidos sino nombrados por la propia Administración y la calidad secreta de esos nombramientos.*

c) *La exclusión total ^{si} y paliativos de los representantes de los grupos profesionales de la producción cinematográfica española en la función censora y en el nombramiento de las personas que la ejercen.*

d) *La absoluta indefensión jurídica de*

los administrados frente a las decisiones censoras de la Administración.

e) La más *pura e inapelable subjetividad* de los funcionarios en la interpretación de las normas de censura.

f) La actitud claramente discriminatoria de la censura en el trato a la película nacional y a la película extranjera.

g) Las trabas administrativas que obstaculizan, con inocente apariencia, el buen fin de los proyectos de realización de películas: censura previa y permiso de rodaje.

h) Los sistemas laterales de defensa de la Administración cinematográfica que impiden o dificultan en grado sumo el planteamiento público a escala nacional de toda la problemática censora. La *censura* de los medios de comunicación impide plantear *todos* los puntos de vista sobre la *censura* cinematográfica.

En función de todo lo anteriormente expuesto, los directores cinematográficos aprobaron en su Asamblea Extraordinaria del 16 y 17 de marzo de 1970 las siguientes reivindicaciones culturales, que me parece útil repetir aquí:

1. Establecimiento total del pleno derecho a la libertad de expresión, de acuerdo con

el artículo 19 de la Declaración de Derechos Humanos, y, por consiguiente, de la libertad de expresión de la producción cinematográfica.

2. Supresión de la censura cinematográfica. Los eventuales hechos delictivos de las obras cinematográficas serán contempladas según el vigente Código Penal español.
3. Para tratar de llevar a la práctica los principios generales aprobados bajo los epígrafes 1 y 2, la Asamblea General Extraordinaria de la ASDREC acuerda constituir una Comisión que tenga como base de actuación (y mientras tanto dure la situación actual) el reclamar:

- a) Supresión de la censura previa de guiones.
- b) Fin de la discriminación censora entre el cine español y el cine extranjero.
- c) Fin de la discriminación censora entre el filme comercial y el filme de «arte y ensayo».
- d) Modificación de la composición actual de la Junta de Censura, dando entrada mayoritariamente a representantes de la producción cinematográfica (productores, realizadores, acto-

res, técnicos, etc.), elegidos democráticamente por sus respectivos grupos profesionales.

4. Libre expresión y explotación cinematográfica de las distintas lenguas y culturas de España.
5. Modificación y democratización de los actuales cines de Arte y Ensayo y de las Salas Especiales, atendiendo principalmente a:
 - a) Programación establecida culturalmente, y no mediante la autorización de películas anteriormente prohibidas a la explotación comercial.
 - b) Estableciendo el precio de la entrada por debajo del nivel medio del cine comercial.
 - c) No limitando las salas por su número de entradas.
 - d) No excluyendo la existencia de estos cines por el número de habitantes del municipio.
 - e) Estricto respeto a la cuota de pantalla en la proporción de explotación de películas españolas y extranjeras.
6. Revisión del sistema actual de funcionamiento de la Filmoteca Nacional, encomendando su gestión a una Junta de Pro-

fesionales elegidos democráticamente por sus respectivos grupos, y atendiendo a sus fines eminentemente culturales.

7. Reiterar la obligatoriedad de proyección comercial del cine documental y/o de cortometraje no estatal ni paraestatal, como complemento de programa y no computable para la cuota de pantalla.
8. Supresión de cartón de rodaje como instrumento culturalmente represivo en manos de la Administración.
9. Reconocemos el carácter específicamente cultural del cine, y de acuerdo con ello, manifestamos nuestra preocupación por actualizar nuestras concepciones en cuanto a profesionalidad, diferencias de formato y demás adjetivaciones de la creación cinematográfica, decidiendo transmitir esta preocupación a la Comisión encargada de la revisión de los Estatutos de la ASDREC.

Esto fue, digo, en 1970. La Administración jamás dio respuesta a estas peticiones, que le fueron reglamentariamente formuladas por conducto del Sindicato y fue solamente en agosto de 1974 cuando la Dirección General de Cine, a través de unas declaraciones en el diario *Arriba*, hizo saber a la opinión pública y a la profesión cinematográfica que se iba a subir el

precio de las entradas y que, sugiriendo una concomitancia entre elevación de precios y permisividad, añadió que se estaban redactando unas nuevas normas de censura caracterizadas por su mayor flexibilidad.

En 14 de mayo de 1974 una O. M. regula la ordenación y funcionamiento del Consejo Superior de Cinematografía, que ya se había formado en 1962. El 23 de junio de 1975, el entonces ministro de Información, Herrera, presenta al Consejo el anteproyecto de Ley del Cine, haciendo hincapié en el carácter de «materia reservada» de dicho anteproyecto y repartiendo ejemplares del texto debidamente numerados para «estudio y uso exclusivo de los miembros del Consejo». En la medida en que yo era todavía presidente de la ASDREC, pude conocer dicho anteproyecto, y en 30 de octubre de 1975 presenté, en la medida en que me consideraba representante y mandatario de todos mis compañeros, las enmiendas a dicho anteproyecto, trasladando a ellas las reivindicaciones aprobadas en la Asamblea General del 70, tanto en el espíritu como en la letra.

El artículo 1.º de dicho anteproyecto dice:

«Libertad de expresión cinematográfica. El derecho a la libertad de expresión, reconocido en el Fuero de los Españoles, se ajustará a lo establecido en el mismo y en

la presente Ley cuando se ejercite a través de la creación cinematográfica como medio de expresión artística, formación cultural y comunicación social, sin otras limitaciones que las impuestas por las leyes.»

Y mis compañeros, a través mío, añadíamos:

«En consecuencia, y a partir de la publicación de la presente Ley del Cine:

1.º Queda suprimida la Censura cinematográfica, tanto «previa» para los guiones cinematográficos, como «final» sobre las películas ya realizadas. Los eventuales hechos delictivos serán contemplados según el vigente Código Penal español.

2.º Tanto la creación como la explotación de la obra cinematográfica podrá hacerse en la lengua oficial o en cualquiera de las otras lenguas de las distintas culturas del Estado español.»

En octubre del 75, al negarme a participar, junto al 95 por 100 de mis compañeros, en las fraudulentas elecciones sindicales de la ASDREC, y al no ser ya presidente en dicha agrupación, dejé de participar en las tareas del Consejo Superior de Cine, así que ignoro cuál ha sido el devenir del anteproyecto y si estas

enmiendas nuestras han sido incorporadas. En cualquier caso, hago mía la Declaración de la Junta Democrática de Cine de 31 de enero de 1976, cuando dice que la tal J.D.

«DESCONFIA del Anteproyecto de Ley del Cine que elabora en estos momentos la Administración, y al que ésta ha considerado desde el primer momento como materia reservada, impidiendo, por tanto, que los planteamientos generales de dicho Anteproyecto sean conocidos por el conjunto de los profesionales del sector.»

Naturalmente, el problema de la censura, esto es, el problema de la falta de libertad de expresión, siendo —para mí— uno de los problemas fundamentales, si no el problema fundamental, no puede hacernos olvidar la existencia de muchos otros problemas de todo orden: económicos, sindicales, industriales, etc., que sería demasiado prolijo expresar aquí.

Una cosa es cierta, y tanto en el llamamiento final de la Asamblea extraordinaria de la ASDREC, en marzo del 70, como en el comunicado de la Junta Democrática de Cine en enero del 76, se subrayaba claramente que *no existen soluciones específicas para el cine español tanto como tampoco existen para cualquier otro aspecto del quehacer nacional.*

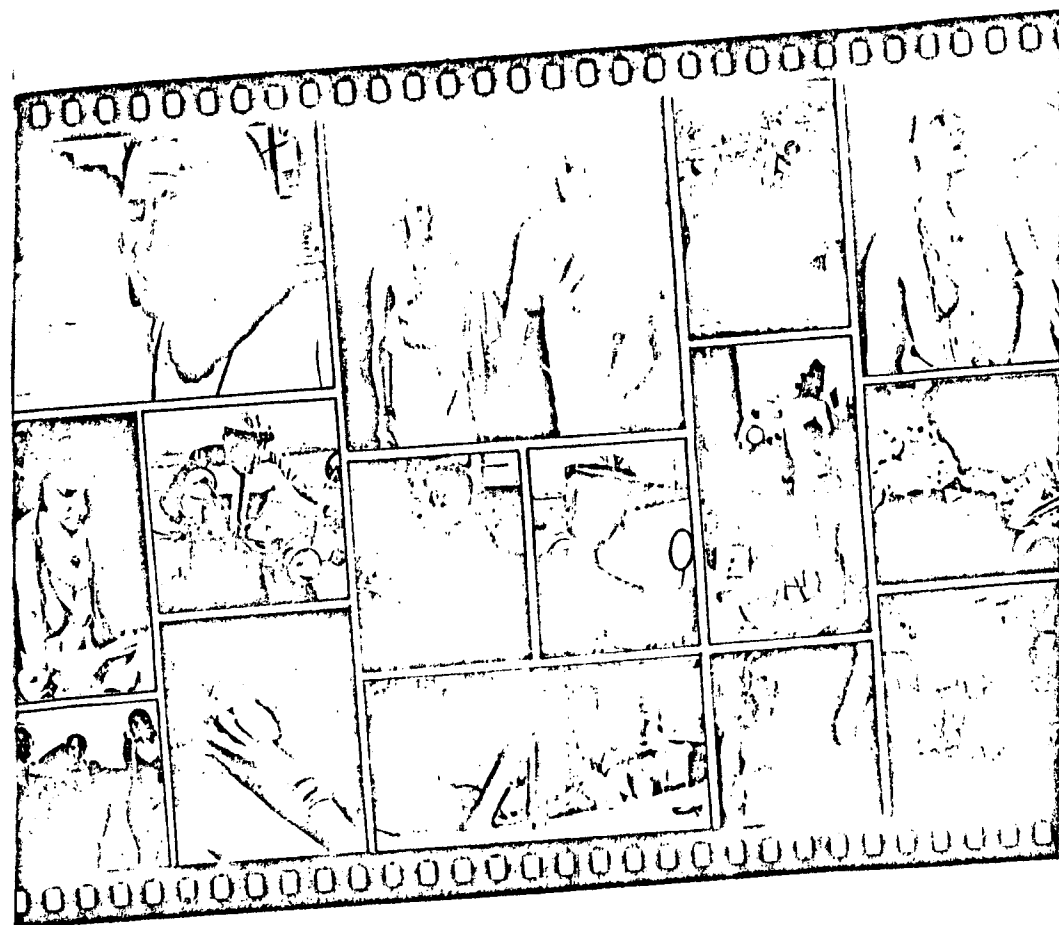
Primero tenemos que encontrar soluciones generales a todo el conjunto de problemas de todo tipo que el país tiene planteados y sin resolver desde hace cuarenta años por lo menos, y que este largo tiempo de silencio ha enquistado y agravado excepcionalmente. Necesitamos una solución política general que devuelva al pueblo su papel decisivo y fundamental. Y esta solución entiendo que no puede ser otra que una ruptura democrática pactada entre las fuerzas de la oposición democrática al régimen continuista —reformista por un lado y los elementos del poder práctico real a nivel del Estado conjuntamente con los elementos reformistas desprendidos de la Administración actual, por otro. Una ruptura democrática que dé paso al establecimiento de un período constituyente, en el que instauren las libertades políticas y sindicales totales, proclamadas y protegidas por un Gobierno provisional de representantes de todas las fuerzas políticas democráticas, sin exclusiones ni obligaciones, que tenga como final preestablecido unas elecciones generales para que los pueblos del Estado español se den a sí mismos las estructuras políticas que su libre voluntad desee.

J. A. BARDEM

Director de cine / Ingeniero Agrónomo

Prisión de Carabanchel, 5 de mayo de 1976.

886



Del libro:

EL PUENTE

Parte de un diario

Mayo, 8, 1976. A las cuatro de la tarde, Ramón Tamames, Eugenio Triana y yo hemos sido puestos en libertad. Dentro quedan todavía los restantes compañeros de Coordinación Democrática, detenidos todos el 3 de abril con ocasión de la manifestación pro-amnistía convocada por C.D. y, naturalmente, prohibida por Fraga. Entramos en Carabanchel el 6 de abril, para cumplir dos meses de arresto sustitutorio por impago de las multas que nos habían sido impuestas. La alegría de salir, y antes de tiempo, está empañada por el hecho discriminatorio de soltarnos a nosotros y dejar dentro a los restantes compañeros. Vamos a hacer un escrito de protesta al Gobierno, que sirva al mismo tiempo de clarificación ante la opinión pública.

El Festival de Cannes se inaugura hoy. Pienso que esta liberación tiene algo que ver con eso. Dado que la solidaridad de los sindicatos franceses, italianos e ingleses del espectáculo era muy fuerte, habrán querido evitar el escándalo internacional que se les venía encima. Siempre el «qué dirán» o los «trapos sucios en casa», como Bernarda Alba.

Es evidente que una amnistía inmediata y total para todos los presos políticos es urgente, necesaria e imprescindible. Sólo en Carabanchel hay unos ciento setenta, doscientos cincuenta, aproximadamente, en toda España. ¡A ver si entre todos los sacamos!

Mayo, 10. El proyecto de hacer «Matar al General» con ALES me parece que no prosperará. Y aún más, después de estas «vacaciones». Parece ser que, en cambio, I.H. está muy interesado en

hacer algo conmigo. A lo mejor le interesa producir esta historia.*

Mayo, 12. ARTE 7 es una nueva productora en trance de formación. Jaime Fernández Cid y Pedro Carvajal, entre otros, están en ella. Me llaman para ofrecermé una película. Existe ya una sinopsis que lleva por título el de uno de los relatos de Daniel Sueiro sobre el que se basa: «SOLO DE MOTO». La película hay que rodarla este verano. Por otra parte, ellos tienen un contrato establecido con Alfredo Landa para hacer una película, sin determinar cuál. Me apuntan si pudiera ser ésta. Me lanzo a leer la sinopsis y cruzo los dedos.

Mayo, 13. El resto de los compañeros de C.D. fueron puestos en libertad el lunes 10. Hoy he vuelto a Carabanchel para llevar algunas cosas: comida, libros. Verlos no se puede. La visita sólo es posible en caso de parentesco familiar directo. La prisión también prohíbe la amistad con los que están dentro.

La sinopsis me ha desilusionado totalmente. Es muy superficial, con algunas gotas de criticismo y demasiado influida por las usuales historias que Landa viene haciendo.

Mayo, 15. Cena con Jaime y Pedro. Siguen interesadísimos con este proyecto de película y con que yo lo haga. Por un lado, ellos son receptivos a producir otra historia que a mí me guste, si entra dentro de sus posibilidades económicas y de su necesidad de producirla inmediatamente. Por otro, yo quiero agotar las posibilidades de realizar «Matar al General». La sinopsis me ha dejado frío. Tengo que leer los relatos de Sueiro.

Mayo, 21. El gran jefe de ALES está en Cannes y no se decidirá nada sobre «H.D.» hasta su vuelta; oficiosamente, parece que todo va por buen camino. Mi confianza, sin embargo, es muy débil.

* «Matar al General» es el título que he dado a un guión mío que cuenta la vida y muerte del general Humberto Delgado. Además de relatar los últimos años de su vida y su asesinato en España, pretendo contar también a través de material documental cincuenta años de fascismo en Portugal. Estoy trabajando en este proyecto desde septiembre de 1974. El fulminante de esta idea fue el libro de Novais y Romero Robledo, que me ha servido de base, excelente, para mi trabajo. Cuando me refiera a este proyecto lo llamaré «H. D.».

Mayo, 22. El libro de Daniel Sueiro se titula «El cuidado de las manos», y en él hay, además del que da nombre al libro, otro relato titulado «Solo de moto». Gracias a esos relatos empieza a ponerse en movimiento dentro de mí un magma confuso hecho de sensaciones, cosas entrevistas, imágenes imprecisas, ideas todavía demasiado fluidas y huidizas. Es como una fecundación. Tengo la impresión de estar frente a algo realmente bueno e interesante, algo rico en posibilidades, pero todavía informe e imposible de aprehender.

Mayo, 31. He aceptado la propuesta de ARTE 7 para hacer una película sobre la base de esos relatos de Sueiro, con entera libertad para tratarlos del modo que crea más conveniente. Los condicionamientos que acepto también son, por una parte, económicos: presupuesto, duración del rodaje, metraje de negativo a utilizar, etc. Por otra, temporales: la película tiene que empezar a rodarse el 1.º de agosto. Soy libre para hacerla como quiera; no se presentará el guión o censura previa y no hay ninguna imposición para el reparto artístico. Si lo de Landa entra dentro de mis cálculos, bien. Si no, también.

Junio, 1. Visita y conferencia de prensa con René Jannelle, secretario general de la FISTAV (Federación Internacional de Sindicatos de Trabajadores de Audiovisual), Alan Sapper (T.U.C.) y Luigi Fulci (C.G.I.L.), como representantes de los sindicatos del espectáculo de Francia, Inglaterra e Italia, vienen para dar fe de su solidaridad activa con los sindicatos democráticos españoles en su lucha por la amnistía y la libertad.

Junio, 2. Por fin, entrevista con el gran jefe de ALES. Conclusión: ellos no van a producir por ahora (es decir, nunca) «H.D.». Esto representa para mí, simplemente, la pérdida de mi tiempo y de mis esperanzas y de mi trabajo desde el mes de octubre pasado. En cambio, si me gusta la novela que me pasan ahora, ellos estarían dispuestos a producirla en seguida.

Junio, 4. Almuerzo con Landa, a quien no veía desde que trabajaba en el María Guerrero. A Alfredo la sinopsis tampoco le gusta; es más, piensa que no es para él. Tiene un deseo enorme de liberarse de las cosas que le ofrecen y hacer algo realmente interesante. Le cuento con cierta vaguedad, ya que ni siquiera está

claro para mí, alguna de las ideas que empiezan a surgir en mí a propósito de esas historias de Daniel. Alfredo me insta a trabajar con entera libertad, a crear el personaje que yo quiera, independientemente de que él pueda hacerlo o no. Si pudiera sería estupendo, pero en ningún momento debo sentirme obligado a que él tenga que hacerlo. En definitiva, su compromiso con ARTE 7 se puede aplicar a cualquier otra película.

Jaime ha venido a casa con mi contrato y lo he firmado.

Junio, 6. He leído la novela que me proponía ALES para hacer una película. No me puedo imaginar qué encuentran en ella que sea válido para hacer algo que merezca la pena. Mi respuesta es no.

Junio, 8. Estoy a cada minuto más convencido de que puedo conseguir una historia muy interesante sobre la base de esos cuentos de Daniel. Mi problema ahora es conseguir el aislamiento imprescindible para trabajar con la máxima intensidad.

Junio, 10. Jaime, Pedro y yo hemos estado discutiendo la línea general de la historia, tal como yo la veo. El lunes tendré una entrevista con Daniel Sueiro y Javier Palmero. Van a trabajar conmigo en el guión, una vez que la historia esté previamente escrita por mí.

Junio, 11. He empezado a escribir el tratamiento de la película. Escribo con facilidad y fluidez. Estoy lleno de ideas y me siento seguro y confiado de poder cumplir los plazos establecidos. Para poder empezar a filmar, como muy tarde, el 15 de agosto, el guión tiene que estar listo el 15 de julio.

Junio, 15. Firmando ejemplares del libro «Arte, política, sociedad», que han editado uniendo unos trabajos que escribimos en Carabanchel Ramón, Eugenio y yo. Un buen rato con los amigos. Y divertido.

Junio, 20. He terminado el tratamiento de la película y hasta la he bautizado: «El puente». Me siento feliz. Son 80 páginas donde está toda la película que yo quiero hacer. Un relato que se extiende a lo largo de 42 secuencias. En realidad, yo ya podría filmar con este texto, por la simple razón de que «veo» la película de

principio a fin. O la «sueño», la puedo «soñar», ahora, en cualquier momento.

Estoy decidido: quiero que Alfredo Landa haga el personaje de JUAN. Creo que Alfredo puede ser, es, JUAN.

Este oficio mío, a veces, puede hacer la felicidad de alguien, puede dar la felicidad a alguien. Y en este caso pienso que Alfredo lo será cuando le proponga incorporar a JUAN.

Junio, 21. He leído el tratamiento a Jaime, Pedro, Daniel, Javier y a otros amigos de ARTE 7. A todos les ha gustado mucho tanto la línea de la película que propongo como su atmósfera.

Junio, 22. Con Daniel y Javier preparamos el trabajo para escribir el guión definitivo. Aceptada la línea general, cada uno desarrollará unas secuencias, las corregiremos entre los tres y yo haré finalmente una elaboración última.

Junio, 22. Por primera vez, que yo recuerde en cuarenta años, dos manifestaciones públicas autorizadas, no pro-gubernamentales. Una de enseñanza, en García Morato, y otra de barrios, en Preciados. Ambas son espléndidas, y la segunda, impresionante. Si el Gobierno no autoriza manifestaciones por la amnistía, por ejemplo, pienso que es sobre todo por el seguro temor de que la manifestación se convierta en un abrumador plebiscito popular. Y entonces, ¿qué? También es evidente de dónde viene la violencia, cuando la hay.

Junio, 24 y 25. Viaje a Albacete, invitado por Librería Popular. También vendrá Eugenio. Y Ramón, más tarde. Firma del libro de la Feria. Sesión de cine-club. A la vuelta, estoy viendo ya el paisaje de la película.

Junio, 23. La máquina de producción empieza a funcionar.

Junio, 25. Entrevista con José Carlos Plaza. Ya ha leído el tratamiento, le ha gustado y está de acuerdo en que él y su grupo, el T.E.I., trabajarán conmigo en las secuencias del «Colectivo teatral».

Julio, 1. El guión progresa sin mayores dificultades, y estoy seguro de que estará listo antes del 15 de julio.

Julio, 5. Encuentro con el T.E.I. He leído la historia y hemos quedado de acuerdo en que yo escriba una especie de texto-guía de sus escenas para apoyar su «improvisación». Tengo también que escribir la letra de la función que ellos van a representar, sobre la cual ellos —los músicos— escribirán la partitura.

Julio, 6. El guión camina y está prácticamente terminado. Estamos reescribiendo algunas escenas. Se empieza ya a contratar a algunos técnicos.

Julio, 7. Corriendo, delante de los guardias, en Carabanchel.

Julio, 9. Cita con Lewis Gordon, que va a ayudarme a reclutar la gente necesaria para la secuencia de los «hippies».

Julio, 11. Una gran manifestación pro-amnistía en Gran Vía-Plaza de España. Han pegado duro.

Julio, 12. José Nieto va a escribir la música de «El puente». Entrevista con él y con Lewis Gordon. Su entusiasmo por la historia me da confianza. Hacen falta dos canciones: una para la secuencia de la furgoneta «hippy» y otra para la secuencia de la noche en el campamento. Pepe Nieto las compondrá y Lewis escribirá la letra.

Julio, 13. Gracias a Lewis Gordon conozco a Jack... y Judy Clericio. Una pareja encantadora que forman un dueto musical: Guns & Butter. Me van a ayudar a buscar la gente para formar la tribu «hippy».

Julio, 15. Entrevistas con un conjunto de hombres y mujeres, todos americanos, que pueden incorporar a los «hippies». Ese reparto está prácticamente hecho. Sólo me falta cubrir la parte de SALLY.

Julio, 17. Después de comer, viaje de localización con el jefe de producción, Pepito Panero, y mi ayudante, Juan Carlos Galvany. Madrid, Ocaña, Tembleque, Santa Cruz de Mudela. Noche en «Los Podencos».

Julio, 18. Todo el día localizando. Arriba y abajo por los queridos lugares de «Los segadores» (según censura, «La Venganza»): Minaya, La Solana, La Alhambra, Pedernoso, Las Pedroñeras,

Mota del Cuervo, El Toboso, Sabiote, Iznatoraf, Ubeda, Baeza, Villa de Don Fadrique, Quintanar. Un día duro. Hemos hecho un gran círculo y vuelto a «Los Podencos» otra vez.

Julio, 19. Desde Despeñaperros hasta Torremoliños. Un baño rápido en el mar y vuelta: Fernán Núñez, Montemayor, Loja, Villanueva del Trabuco, Priego, hasta Jaén, y el hotel.

Julio, 20. Vuelta a Madrid, fijando de paso cosas en Santa Cruz de Mudela, Tembleque y Turleque. Lo ideal para la secuencia de la multa por escándalo público (24) sería hacer un entierro. La carretera general atraviesa y corta el viejo camino de cipreses al cementerio. Pero va a ser imposible cortar el tráfico en la general, así que habrá que simular un desvío por obras y cambiar el entierro por una procesión dentro de Santa Cruz de Mudela. Más económico además.

Julio, 21. Después de hablar con Jaime, que termina en Barcelona la película de Vicente Aranda, decidimos que el rodaje de «El puente» empezará definitivamente el 16 de agosto.

Poco a poco voy moldeando el reparto de la película. El director de fotografía será José Luis Alcaine.

Julio, 23. El reparto y el equipo técnico están casi completos. Galvany ha confeccionado un plan de rodaje provisional, y me parece hasta posible hacer la película en seis semanas. Veremos.

Julio, 26-31. Roma. Primera salida a la luz pública del C.C. del P.C.E. desde la guerra civil. Desgraciadamente, sólo ha podido ser en Italia y no en España. Por ahora, claro.

Agosto, 3. He escogido la moto que será «la poderosa» de JUAN, «el motorista fantástico». Tendremos dos iguales, para mayor seguridad. Ahora empiezan a caracterizarlas según lo previsto. Pedro Carvajal se ocupa de eso y de la ambientación general. Nieto y Gordon tienen las canciones listas para ensayar y grabar; sus títulos: «... and we shall not return» y «Hands».

Agosto, 5. Ensayo con los «hippies» de la canción y la escena de la furgoneta (30). Landa también está. Ensayamos la escena sentados en el suelo, en un despacho de la oficina. Trudy Perkins cantará sola «Hands».

José Carlos Plaza y los del T.E.I. me han hecho oír el pasodoble para la función con mi letra «Espein is diferén» (18).

Agosto, 6. Localización en Madrid. Una estupenda casa de vecindad para PEPI y familia.

Conferencia de producción. Hay que reducir o suprimir algunas escenas del guión para ajustarlo al presupuesto. Así, la escena de la capea (28) se suprime, pero queda la escena del «toreo», metiendo en ella el diálogo que tenía lugar en la otra.

Agosto, 7. Por dinero, por compromisos previos o por otros motivos, me han ido fallando algunos nombres de actores y actrices que me hubiera gustado que hubiesen trabajado en la película. Ahora ya está todo listo. La idea es empezar el rodaje el sábado, para coger todo el intenso tráfico que huye de Madrid, y seguir el domingo, para tener el Madrid vacío de mitad de agosto. A cambio, dejaremos de trabajar el viernes y sábado siguientes. El equipo está de acuerdo.

Agosto, 13. Primer día de rodaje. Lluve a mares. Imposible hacer nada. Se suspende todo.

Agosto, 14. Nublado. El sol ha salido sólo a partir de mediodía, pero entonces ya había demasiado tráfico rodado y gente (7). Hemos cortado para comer y hemos empezado otra vez a las 15,00, con un sol que iba y venía. Hemos trabajado hasta las 17,00. ¡Y estamos en pleno agosto!

Agosto, 14. Listos a las 6,00 para tomar el amanecer y la vuelta a Madrid de JUAN (41). Alfredo, además de un excelente actor, es un consumado motorista, condición imprescindible para hacer esta película.

Agosto, 18. Empiezo las secuencias del taller (1).

Agosto, 19. El taller. (2) y (3).

Después del rodaje, y en un descanso del ensayo de «Cándido», el T.E.I. me muestra la escenificación de nuestra función (18).

Agosto, 19. Buen día de trabajo. Completamos la secuencia 4, la tienda de motos, y terminamos lo que quedaba del taller.

Proyección: vemos el trabajo de los días anteriores. Me gusta que lo vea todo el mundo: es su trabajo tanto como el mío. Está

bien. Veo los resultados con distanciamiento, porque yo sí sé lo que va a salir. No hay ningún milagro. Lo que has hecho ahí está. A señalar: el notable trabajo de Landa en las secuencias finales del taller.

Agosto, 20. Trabajando en medio del asfixiante tráfico del Puente de Legazpi (8). Hemos hecho la mayor parte de la secuencia, a pesar del tiempo en contra.

Por la tarde localizo cerca de Madrid lo que será la prisión de los cómicos (19). La cercanía del lugar hace mucho más económico el desplazamiento de todos que si tuviéramos que hacerlo en Tembleque. Allí sólo filmaremos la función (18).

Agosto, 21. Descanso. La proyección está bien. También he podido oír todos los play-backs de las canciones grabadas por Pepe Nieto, los «hippies», Trudy y el T.E.I.

Agosto, 22. Un tiempo pésimo. Nublado sin remisión. Hemos estado brazo sobre brazo desde las 10 hasta las 16,30. Empezando a rodar a esa hora he podido terminar con Mädy Wiegand y Meg Clancy y el «Triumph». Me han quedado colgados todos los contraplanos de Alfredo (8).

Dada la inseguridad del tiempo, hemos decidido cambiar todos los planes de rodaje para los días inmediatos. Hay que tener previstos interiores para cubrirnos en el caso muy probable de que sigan las lluvias.

La proyección está bien.

Agosto, 24. Un verdadero día de invierno. Gran tormenta. Nos refugiamos en el decorado natural de Talamanca, el espléndido desván que servirá de prisión a JUAN y a los cómicos (19). Después de muchos y pacientes ensayos, consigo resolver la secuencia en un solo plano de cuatro minutos. Estoy contento.

Agosto, 25. Increíblemente, hoy es un día maravilloso. Viajamos hasta Turleque y allí hacemos la escena del T.E.I. y JUAN (17). Poco a poco vamos montando la escena, y al final la puedo resolver en un solo plano de cinco minutos, que rodamos justo a su hora: el atardecer. Tres tomas completas y en el bote. Todavía tenemos tiempo de filmar el viaje de los cómicos y JUAN hacia el pueblo de la función nocturna con el último rayo de sol.

Agosto, 26. La secuencia en casa de PEPI (5). Podría haberla resuelto en un solo día, pero ha habido un error de coordinación y tendremos que volver mañana. Me ha emocionado volver a estar con el viejo y querido Joaquín Roa. En cierto modo era como volver a estar con papá. Joaquín es casi —o sin casi— el único superviviente de su generación. Está completamente solo.

La proyección está bien.

Agosto, 27. Un día horrible. Ha llovido continuamente y sólo he podido hacer un plano (5). El mal tiempo nos está matando. Producción está considerando la posibilidad de parar la filmación durante una semana y esperar que la tormenta, mal tiempo en toda España, pase.

Agosto, 28. Nublado. A duras penas hemos podido terminar la secuencia de PEPI (5), aprovechando los escasos momentos de sol. Debido a la tensión, he perdido la calma y me he metido con Esteban Román, el meritorio de dirección, un amigo mío y de mis hijos y con la «script», que se llama María Bardem y que lo está haciendo muy bien. Espero que sepan perdonarme.

Agosto, 29. Hoy es domingo y estamos rodando con un equipo reducido. Necesito filmar el Madrid vacío de un domingo de agosto. Pero este agosto parece enero. Frío y nublado, totalmente diferente de la atmósfera que la historia requiere. Hacemos unos cuantos planos pero la secuencia (6) no está, ni con mucho, terminada.

Por la tarde me traslado al Hostal Guzmán, en Dos Barrios, provincia de Toledo. Esa será nuestra primera base.

Agosto, 30. Un buen día de rodaje. Filmando en el Hostal la secuencia de los emigrantes ricos (26). Hemos tenido que terminar la jornada antes para que Germán Cobos pueda llegar a Madrid con tiempo para el teatro.

Lo bueno de los exteriores es que uno puede jugar al póker con los compañeros aficionados. Naturalmente, pierdo.

Agosto, 31. Segundo y último día de rodaje de la secuencia de los emigrantes (26). Mañana rodaremos de noche. Aprovecho para ir a Madrid, ver proyección y resolver algunos asuntos personales.

Septiembre, 1. Filmando en la plaza de Tembleque, una hermosa plaza del XVII, perfectamente conservada, la función del T.E.I. con el play-back «Espein is diferén» (18). La gente de Tembleque ha sido extraordinariamente cooperativa y creo que se ha divertido trabajando y asistiendo al espectáculo. Los del T.E.I. y el resto de los actores han hecho un esfuerzo formidable. Y todo el equipo. Ha sido duro; hemos rodado toda la noche hasta la salida del sol, con la plaza ya vacía y el teatrillo destruido por la «intolerancia cultural de las fuerzas vivas» (20). En realidad, hemos hecho en un día el trabajo de dos.

Septiembre, 2. Hoy estaba previsto rodar sólo desde las 18 a las 21. La idea era filmar la secuencia del amanecer en el crepúsculo (21). Pero ha estado lloviendo y no hemos hecho nada. En compensación, he ganado al póker.

Septiembre, 3. Un día de sol glorioso. Realmente, el primero desde que hemos empezado el rodaje. Así, hemos podido rodar dos secuencias, ganando otro día: (9) y (10). Hemos filmado la secuencia de «la poderosa» y «el motorista fantástico», en su primera aparición en la carretera nacional IV, y también su encuentro con el durangués con el coche averiado. La amnistía parcial y alicorta de julio me ha obligado a modificar el origen geográfico del preso de Ocaña y su familia. En agosto de 1976 ya sólo quedaban en las cárceles españolas casi exclusivamente los presos vascos. Igualmente, tuve que cambiar el calificativo que JUAN da a la amnistía en la secuencia (2). Antes decía: «¡Y de amnistía, nada!». Ahora dice: «¡Y de amnistía, poca!». Lo justo sería que esta secuencia (11) fuese sólo un recuerdo histórico tenebroso cuando la película empiece su carrera comercial.

Los mandos de la Guardia Civil de Tráfico conocen el guión. No han hecho ningún comentario general y sólo se han referido concretamente a lo que les concierne. Estaban un poco reticentes con la secuencia (21) en la que paran a JUAN y le piden la documentación. ¿Por qué? Les he explicado que no hay ningún por qué. Es una inspección rutinaria y habitual que no necesita una ulterior explicación. Les he convencido. La interpretarán ellos mismos, ya que tienen que ir armados. En cambio, no hay manera de convencerles de que en toda la secuencia de DON ERNESTO (36), aunque no corresponda con la realidad de su práctica oficial para

detectar el grado de alcoholismo de un conductor, uno se pueda permitir esa especie de «licencia poética». Uno, sí, pero ellos, no. No se oponen a que la filmemos, pero ellos no cooperarán. Es decir, no habrá «jeep» del Servicio de Auxilio ni guardias ni aparatos. ¡Menudo problema!

Septiembre, 4. Al amanecer, estamos rodando la secuencia (21) de JUAN, solo en la carretera, una vez liberado de su prisión con los cómicos. El tiempo nublado ha estado a nuestro favor esta vez, porque ha prolongado durante horas la dudosa luz del alba.

Debo decir que, si esta película ha sido posible realizarla, lo ha sido gracias a tres cosas fundamentales: la pericia de Alfredo Landa como motorista, la colaboración de la Guardia Civil de Tráfico y el «camera-car» conducido por Miguel...

La G.C.T. corta el tráfico durante unos minutos y en un cierto tramo de la N-IV, según nuestras necesidades. Miguel lleva el coche con las dos cámaras emplazadas, una delante y otra detrás. La principal es, generalmente, la de detrás. La lleva Domingo Solano y Julito Leyva el foco. Es la que retrata a Alfredo y la acción principal. La de delante la lleva José Luis Alcaine, graciosamente, y toma el punto de vista de Alfredo. Miguel lleva el «camera-car» a la velocidad requerida en cada momento y está atento a los movimientos de Alfredo. Alfredo se acerca y se aleja, se sitúa frente o al lado de la cámara, según mis indicaciones. A veces, la rueda delantera de la moto está a unos centímetros de la parte trasera del coche. ¡Y llegamos a ir hasta a 80 km/h! ¡Con el «zoom» de 250 mm. podemos filmar, en movimiento, un gran primer plano de los ojos del «motorista fantástico».

Todo el equipo va encima del «camera-car», confortablemente instalado, y, de verdad, somos un espectáculo para los viajeros que usan la N-IV.

Septiembre, 6. Los «hippies» aparecen y recogen a JUAN con la rueda pinchada en la carretera (29). Hemos empezado muy tarde, por un error de Esteban. Tenía que recogerlos a todos a las ocho de la mañana en Madrid para traerlos hasta aquí, cerca de La Guardia, y no se ha presentado a la cita. Creía que la hora era las ocho, sí, pero de la noche. Los «hippies» han andado perdidos durante horas hasta que han dado con nosotros. De todos modos, he filmado también gran parte de la secuencia del interior de la

furgoneta (30). Hemos creado una atmósfera insólita y estupenda, aunque el rodaje es incomodísimo. La cámara está emplazada junto al conductor-actor, Jerome Hall, y la furgoneta rueda libre tras el «camera-car», que suministra la luz también.

Septiembre, 7. En Madrid he visto cuatro horas de proyección. Mis compañeros parecen muy entusiasmados. Creo que es un buen material, con errores mínimos. El contraplano, dentro de la furgoneta, es más complicado. Hemos quitado la puerta trasera y hemos emplazado la cámara dentro. Estamos juntos, los «hippies», el perro «Perkins», el equipo de cámara y yo, en posiciones inverosímiles. Alcaine tapa el hueco de la puerta con un bastidor de madera que enmarca un papel traslúcido. El «camera-car» nos sigue y los dos arcos nos achicharran las espaldas. Jerome Hall guía la furgoneta y hacemos sonar el «play-back».

Terminamos la secuencia de la furgoneta y empezamos la secuencia del campamento «hippy», de noche (31).

Poco a poco hemos ido creando esta escena, que estaba sólo apuntada en el guión. Eso ha sido posible gracias a la activa cooperación de Judy y de todos los otros «hippies». Finalmente, la escena está montada, pero falta algo, algo todavía no me funciona, chirría. Gracias a Amy Faber (SALLY) he podido encontrar la idea justa para transformar el final, correcto formalmente, pero convencional, de la primera parte de la secuencia en algo brillante y lógico que abre la posibilidad de filmar la escena de amor que sigue, entre JUAN y SALLY, tal como la había imaginado. Esa escena la haremos el próximo viernes junto con los planos de amanecer que quedan (32).

Septiembre, 8. Pasando de noche a día se pierde una jornada. Hoy no hemos rodado. Pero hay otras actividades. Por ejemplo, seguir perdiendo al póker y participar en los preparativos de una próxima y primera asamblea democrática de trabajadores y técnicos de la producción cinematográfica, que se presenta con las mejores perspectivas.

Septiembre, 9. Rodando delante del penal de Ocaña (12). Mientras la cámara estaba de espaldas al penal, ningún problema. En el momento que he emplazado la cámara para tener como fondo de la escena entre Landa y ambas Pilares, Muñoz y Bardem, los

muros del penal, se han presentado unos paisanos que curiosoaban por los alrededores de la cámara, identificándose como miembros del Servicio de Información de la Guardia Civil. Está terminantemente prohibido fotografiar cualquier establecimiento penitenciario, y para hacerlo, hace falta un permiso especial. La producción se moviliza inmediatamente en busca de ese permiso, que confían en que no nos sea denegado, puesto que la D. G. de la G. C. conoce con suficiente antelación el guión de la película y hasta el momento no ha manifestado ninguna opinión en contra. Tras una espera de dos horas, se obtiene el permiso. Podemos filmar. Sin embargo, nos ruegan que cuando las cámaras vayan a rodar, les advirtamos con tiempo suficiente para que los guardias civiles que están de centinela en las garitas del penal se escondan.

La filmación, pues, continúa sin otro incidente. Terminamos la escena con el tiempo justo para que mi hermana Pilar pueda llegar a su hora al teatro donde trabaja.

Septiembre, 10. Hemos empezado a trabajar a las 5,00 a.m., con el intento de terminar los planos de la escena de amor nocturna que nos habían quedado colgados (31). Pero no lo hemos conseguido, debido a fallos en el generador eléctrico. Al amanecer hemos filmado y terminado la escena de la soledad de JUAN cuando se despierta al alba (32). Un buen material, creo.

Septiembre, 11. Empezando al anochecer, hemos podido terminar todo lo que faltaba de la escena de amor (31). Un espléndido desayuno al amanecer. Luego, hemos seguido filmando en la carretera a Ocaña algunas cosas que quedaban pendientes de la escena (9).

Después, abandonamos el Hostal Guzmán y ponemos proa al Hotel del Cruce, en Manzanares, Ciudad Real, nuestra segunda base. He llegado a la hora de comer y, después de hacerlo, me he acostado. Mi idea era levantarme hacia las ocho o nueve. Así lo he hecho, y después de asearme me he dado cuenta de que eran las nueve, pero de la mañana del día siguiente. ¡He estado durmiendo quince horas!

Septiembre, 12. Conferencia de producción. Estamos cortos de dinero y es necesario suprimir algunas escenas que no sean fun-

damentales para la historia. Decido suprimir la escena de DON ERNESTO (36). Por varias razones, no sólo económicas. Dentro del relato, que tiene un ritmo constantemente progresivo, esa escena frena todo el desarrollo de la historia. Además, tenemos la gran pega de la no-colaboración de la Guardia Civil para hacerla. Ambientar por nuestra cuenta un «jeep» del Servicio de Auxilio en Carretera iba a ser bastante difícil. Lo siento. DON ERNESTO es uno de los mejores y más entrañables personajes en el relato original de Sueiro, de una gran calidad poética. De verdad, lo siento.

Jaime y yo recorreremos hoy 600 kilómetros en busca de nuevas localizaciones para la escena que vamos a rodar en esta base. Una de esas escenas, que también han estado a punto de «caer», pero que he salvado, era la de los segadores (15). Ya en esta época, la siega hace mucho que ha terminado. Además las viejas queridas cuadrillas de «La Venganza» ya casi no existen o no existen del todo. Se siega con máquinas, segadoras o cosechadoras, y con hoz en las pequeñas parcelas familiares. Entonces, ¿qué? Yo quiero que JUAN se encuentre con los campesinos, tiene que estar en contacto directo con los indígenas de esas tierras que «la poderosa» cruza. Tiene que volver a sus orígenes. Me gustaría que se encontrase con cuadrillas de hombres o mujeres trabajando. Podría ser el algodón, que se faena colectivamente ahora, a fines de septiembre. Pero eso está más al Sur, en Córdoba, en Sevilla, fuera de la ruta de JUAN hacia Torremolinos. Y no quiero incurrir en esa falsedad. Lo que le pase tiene que suceder en los alrededores de la Nacional IV.

Encontramos un melonar estupendo. Un cobertizo, un chozo, montones de melones amarillos y verdes. El guarda del melonar se llama Sandalio Bravo. Hablo con él, me cuenta cosas. Está dispuesto a contárselas a JUAN delante de la cámara. Haremos la escena aquí; la volveré a escribir e improvisaré con Sandalio y un joven actor principiante delante de la cámara. Y ya está.

Septiembre, 13. Todo el día al sol de la Mancha, yendo y viniendo por la N-IV en el «camera-car». Un buen día de trabajo. Hemos hecho parte de (13), la carretera de (15) y la (25). El tiempo, espléndido. Sigo perdiendo al póker.

Septiembre, 14. Un día de suerte. Primero, al amanecer, hemos filmado la secuencia de los emigrantes argelinos (22). Hacia las once hemos empezado a filmar el accidente (13). Lo hemos preparado de una manera muy realista, hasta sobrecogedora. La Guardia Civil ha parado el tráfico en el lugar del choque simulado y se han formado a ambos lados de la carretera unos tapones considerables. Yo estaba con las cámaras un kilómetro y medio más abajo, el «camera-car» en el arcén y JUAN adelantando coches por la calzada. Los viajeros que estaban con sus vehículos parados cerca del accidente veían los coches rotos, la sangre en el suelo, los cristales esparcidos, dos muertos tapados con mantas o lonas, otro empotrado al volante de un coche destrozado. Y no veían las cámaras; veían sólo mi «realidad». Y se la han creído. Tres médicos y dos sacerdotes se han bajado para ofrecer sus servicios. Sólo entonces el teniente de la G. C. les ha dicho la verdad. En una de las pausas, uno de mis «cadáveres» se ha incorporado y una señora casi se desmaya del susto. Hemos repetido la toma cuatro o cinco veces. Y, salvo una persona, nadie ha protestado por la retención. Cuando el tráfico se ha abierto, hemos puesto un cartel en el «camera-car» dando las gracias a todo el mundo.

Después de comer hemos filmado el melonar (15). Trabajando dos horas extras hemos podido terminarlo todo.

Sandalio Bravo es un actor natural estupendo. En ningún momento ha tenido conciencia de la presencia de la cámara. Ha destruido mi ensoñación improvisadora cuando, cansado de repetir lo mismo una y otra vez, me ha regañado diciéndome que la culpa era mía: «Si ayer me da usted una esquila con lo que tengo que decir, yo me lo aprendo y hoy lo hubiese soltado». ¡Sic transit el cinema-verité!

Alfredo Landa se ha comido hoy cinco bocadillos de chorizo y tres cafés con leche dobles en la secuencia de los argelinos, y cuatro melones pequeños en la escena con Sandalio. No se siente nada feliz.

Septiembre, 15. Dos hermosas mujeres con brevísimos «tangas» en el mar de viñedos, han sido durante todo el día una presencia estimulante (14). El equipo estaba muy animado y alegre y hemos trabajado rápido y bien.

Conversación con Jaime. Tenemos que cumplir el plan de rodaje establecido sin fallar un solo día. No hay ya ninguna posibilidad de sobrepasar el presupuesto. Tenemos el dinero justo para terminar la película. Hoy es miércoles; a partir del domingo, la productora reducirá el equipo. Sí, vamos a terminar la película en seis semanas. Lo cual me parece fantástico. Un poco de tenis con el auxiliar de cámara, justo en el crepúsculo.

Septiembre, 16. Un verdadero día de verano en la Mancha. Desde que estamos aquí, el tiempo es espléndido y seguro: justo el conveniente para esta historia. Hemos empezado a rodar la secuencia del cambio de rasante (37), sólo a las 15,00, porque el coche, un Ford Mustang, lo han presentado averiado. He puesto, literalmente, el grito en el cielo. Hemos estado rodando hasta el atardecer, trabajando muy deprisa. Demasiado, para mi gusto. Estoy seguro que cuando vaya a montar la secuencia echaré de menos algunas tomas que no he podido hacer hoy. Ya no había luz. Y habrá que rodarlas, seguro.

Septiembre, 17. Hoy hemos trabajado mal porque a primera hora y delante de nuestras narices hemos tenido un accidente. Cuando el coche que llevaba Montse Fernández Cid se iba a detener junto a nosotros, donde estaba la cámara emplazada, le ha alcanzado otro coche, que la ha hecho volcar en la cuneta aparatosamente. Dentro, además de Montse, viajaban sus hijos, Jaime, seis, y Montse, cuatro años; la mujer de mi ayudante, Beatriz Savon, embarazada de ocho meses, y el hijo de Julito Leyva, el foquista. Venían a visitarnos al rodaje y traían una gran bandeja de pasteles para festejar el cumpleaños de la «script», mi hija María, que hoy cumple veintidós. No ha pasado nada, pero el susto ha sido morrocotudo.

Nos hemos ido a otra localización para alejarnos de ese lugar, y hemos empezado la secuencia de la rueda (34). Pero nadie estaba de humor para trabajar.

Una buena noticia a cambio. Las autoridades de Santa Cruz de Mudela nos dan su más completo apoyo para filmar allí. Dado que la Guardia Civil de Tráfico está a nuestro lado y podemos cortar el tráfico en la general, en vez de la procesión de la secuencia (24) haremos un entierro, como estaba previsto originalmente, aun antes de escribir el guión.

Septiembre, 18. Terminamos la secuencia del «inventor» (34). Hace falta ser un gran profesional para actuar, y actuar bien, y al mismo tiempo manejar ese artificio de mi invención. Mi homenaje a José Ruiz Lifante.

Septiembre, 20. El entierro (24). Entierro amenizado por la Banda Municipal de Valdepeñas, interpretando una preciosa «Marcha Fúnebre» de su repertorio, que Jaime había seleccionado previamente. Todo ha salido a la medida del deseo.

La Banda también nos ha grabado otra pieza: un pasodoble que a lo mejor utilizo, aunque aún no sé dónde.

Después de almorzar abandonamos la base y nos vamos a Torremolinos.

Septiembre, 21. Torremolinos. Sol, cielo azul, el mar. Tennis, baños en el mar y en la piscina, comer en la playa sardinas asadas allí mismo. Son nuestras breves y maravillosas vacaciones.

Al atardecer rodamos algunos planos de la escena (39), la triste llegada de JUAN a Torremolinos. Pero el atardecer dura muy poco y no podemos terminar todo el trabajo. José Luis Alcaine, que está haciendo una estupenda fotografía, me asegura que aún con esa mínima luz la toma general que acabamos de hacer será buena. Luego, resultó que tenía razón.

Seguimos durante la noche rodando los planos del largo viaje nocturno del regreso de JUAN a Madrid (40).

Septiembre, 22. Otra vez, durante el día, la misma deliciosa rutina de ayer. Al atardecer terminamos los planos que nos habían quedado colgados ayer.

Esta película está llegando a su fin. Mañana nos iremos a Ubeda. El equipo va a empezar a desmembrarse. Dominguito Solano nos deja, porque tenía un compromiso con otra película que no puede retrasar más. Sebastián Cabezas, de sonido, se vuelve también a Madrid. Y Miguel y su maravillosa «camera-car». Como soy un sentimental, esas despedidas me dejan melancólico. Uno está semanas enteras trabajando con los hombres y mujeres del equipo, y, cuando se acerca el final, todo el mundo se las pira a otros trabajos. Y a uno le dejan solo y preñado con algo que dentro de unos meses será una película, con ojos y cara, que ellos

verán con curiosidad y cariño, en esa primera proyección que se suele hacer para los amigos.

Para festejar este casi final de rodaje, empezamos por tirar al agua, vestido, a Dominguito, y luego nos vamos tirando unos a otros, también vestidos, al tibio Mediterráneo.

Ya lo dice la canción: «There's no people, like show people!».

Septiembre, 23. Viaje a Ubeda. Luego, me paso la tarde buscando un olivar que me convenga para la secuencia del torerillo (27). Es difícil: aquí sólo hay olivares.

Septiembre, 24. La secuencia del olivar (27), en el bote. El problema ha sido el de embutir a Julián Esteban en el vestido de torero que estaba previsto para otro actor, la mitad de tamaño y peso que él, y que a última hora ha habido que sustituir. ¡Cosas de producción!

Septiembre, 25. La carretera de Ubeda a Iznatoraf atraviesa uno de los más hermosos paisajes de esta tierra nuestra que yo haya jamás visto. Ya los cantó don Antonio Machado.

Iznatoraf es un pueblo encaramado en la cima de un cerro en medio de una planicie de olivares. Está empezando a nublarse y el viento sopla con mucha fuerza apacentando negros nubarrones. Trabajamos deprisa y bien en la secuencia de los parados (35). Lo malo es que entre la pobreza de medios para contratar figuración y el hecho que hace dos días se fueron a trabajar a la vendimia francesa doscientas familias de este solo pueblo, el censo de «parados» del que puedo disponer delante de la cámara no es muy abundante. No sé, quizá ese vacío le dé más patetismo a la escena. Ojalá.

El último plano que ruedo en Iznatoraf es el de la madre de JUAN. Un rostro de mujer suave, viejo, dulce. Un traje y un pañuelo negro. Una sillita baja. Algo para coser. Una calle en cuesta, pequeña y blanca. Y ya está.

Quedan todavía algunos flecos, pero ya se puede decir en este momento que el rodaje de «El puente» ha terminado. Gracias a todos.

Septiembre, 26. Después de dos prohibiciones, por fin tiene lugar la Asamblea de trabajadores de la producción cinematográfica.

ca. Asamblea democrática, claro. Es la primera vez que podemos reunirnos trabajadores de todas las ramas, en estos cuarenta años. Intentamos crear un sindicato de clase, unitario, democrático, asambleario, reivindicativo, independiente y socio-político. Somos unos cuatrocientos hoy y unánimemente rechazamos el sindicato vertical nacional-sindicalista. Este es el principio de un largo camino.

Septiembre, 27. Comienzo ahora con Eduardo Biurrun y sus ayudantes, María Luisa López y Mercedes Barbero, el montaje de la película. Lo primero es ver todo el material y empezar a seleccionar.

Septiembre, 29. Cenando con los Fernández Cid. Empezamos a hacer planes para una próxima e inmediata película que ARTE 7 quiere producir. ¿Qué tema? ¿Me seduce trabajar sobre un caso criminal y escandaloso de la corrupción en el «ancien regime». ¡Hay tantos!

Octubre, 1. Funeral por Carlos González, asesinado durante una manifestación pro-amnistía en la calle Barquillo, hace unos días, seguramente por algún comando de extrema derecha. El funeral es en la iglesia de la Ciudad Universitaria. Salir de allí, asfixiados por el humo y cercados por un aparatoso y despiadado despliegue policial, ha sido duro. Estoy en un bar de San Bernardo, después, con José Luis García Sánchez, mi colega, compañero y amigo. Los saltos continúan. Los antidisturbios entran en el bar y lo desalojan con buenas maneras. Quiero decir que sin dar tiempo a abrir la boca, machacan a José Luis. Y luego a mí, cuando intento auxiliarle: culatazo en los riñones, porrazo en la cabeza. Se me caen las gafas. Me llevo a José Luis, completamente grogui. Un policía me avisa que se me han caído las gafas, otro las recoge y me las da y luego me sacude otro porrazo en la cabeza. Fino sentido del humor represivo.

Octubre, 5. Estoy muy contento. Tengo un estupendo material para construir una buena película.

Octubre, 6. Eduardo ha montado ya algunas secuencias y me siento feliz. Como estaba previsto, faltan algunas tomas para redondear la secuencia del cambio de rasante (37). Las haremos.

Octubre, 7. Eduardo y sus ayudantes trabajan rápido y bien. Hoy he visto con sonido las secuencias del T.E.I., un primer montaje, y me gustan. Utilizaré el pasodoble de la Banda de Valdepeñas como fondo de la pelea final (18).

Octubre, 10. Antonio Isasi me propone que le haga un papel en su película «El perro». ¿Y por qué no? Tendré que leer el guión de todos modos, a ver si me siento con fuerzas.

Octubre, 14. Eduardo me enseña un primer montaje de la furgoneta «hippy» (30). Un trabajo excelente. Creo que en Eduardo tengo un extraordinario colaborador. Además, interpreta muy bien mis muñecos.*

Octubre, 16. Juan Estelrich, que trabaja como director de producción de IZARO, piensa que hay muchas posibilidades de que Reyzábal acepte el proyecto de «H. D.».

Octubre, 17. Después de leer el guión, creo que sí puedo no dejar demasiado mal a Antonio Isasi y me decido a aceptar el papel que me propone. Un papel bastante largo, con un mínimo de doce sesiones. Y además en inglés. ¡Toma ya! Pediré permiso a mis compañeros actores para que no me acusen de intrusismo.

Octubre, 21. Es el primer día de sol en este otoño, desde hace mucho tiempo, y aprovechamos para rodar los contraplanos de Alfredo que faltaban por hacer en la secuencia del puente de Legazpi (8). Lo hemos hecho, aunque en malas condiciones: los municipales nos han echado y la gente ya no va en mangas de camisa. Sin embargo, no creo que se note. En la carretera de Castilla, de noche y con la cámara emplazada en la plataforma delantera del querido «camera-car», hemos rodado los planos que representan el punto de vista de JUAN en su largo viaje de regreso nocturno a Madrid (40). Miguel ha llevado el «camera-car» a 100 kms/h. Carlos Suárez, que hacía la fotografía y llevaba la cámara, su

* Explicaré lo de los «muñecos». Cuando voy a filmar una escena, la visualizo previamente y fijo las futuras imágenes de los diversos planos en que pienso dividirla sobre una especie de papel pautado: unos dibujos, bueno, unos garabatos, que sirven además para tener una idea gráfica del montaje que yo quiero hacer. En el cine americano eso es un oficio muy bien pagado: «production designer».

ayudante y yo, nos hemos quedado congelados. ¡Y luego dicen que el pescado es caro!

Octubre, 24. Nueva asamblea de trabajadores de la industria cinematográfica. Esta vez somos unos setecientos. Es necesario estar imbuidos de la idea de conservar la unidad de clase y, al mismo tiempo, la libertad para pertenecer a cualquiera de las centrales sindicales existentes: CC.OO., UGT, USO, CNT, etc.

Octubre, 25. A las 16,30 he visto el primer montaje de la película. Dos horas quince minutos. La impresión es excelente. Los primeros tres rollos están todavía muy largos. Pero cuando el viaje a Torremolinos empieza, todo funciona. Las secuencias se pueden reducir a sus justas proporciones. No es necesario rodar ningún paisaje más, como yo temía, porque estamos ya en pleno otoño. Del sonido se pueden salvar ciertas cosas. Con unos pocos medios más, hubiese servido casi todo.

En la proyección estaban José Nieto, Tino Calabuig —que va a hacer el cartel publicitario de la película—, Landa, Jaime, Eduardo y sus ayudantes. Hay un clima de entusiasmo. ¡Qué bien!

Noviembre, 3. He arreglado definitivamente las secuencias de JUAN en el Madrid vacío (7) y (8). Ya no tendré que rodar nada más para ellas.

Noviembre, 6. Mi primer día de rodaje como actor en «El perro». Es una cita con el oficio de mis mayores, a la que llego con treinta años de retraso. Estoy seguro que mis queridos y desaparecidos cómicos se complacen en esta pequeña aventura mía, que me ha brindado Antonio Isasi.

Noviembre, 8. Los cortes y arreglos efectuados han reducido el tiempo de la película en veinte minutos. La duración actual es de una hora cincuenta y cinco minutos. No está mal. Todavía creo que podremos bajar 10 minutos más y la película tendrá un ritmo espléndido.

Noviembre, 11. Segunda proyección de la película. Estoy muy contento y los productores entusiasmados. Eso es bueno. Porque, en esta industria, uno vale lo que su última película. Eduardo ha hecho un trabajo extra y ha montado ya el material que ha habíamos ordenado para la secuencia del regreso nocturno (41) y (42).

Sobre el papel, la película terminaba con la visión de JUAN en el espejo, en el sórdido lavabo del taller. Sin embargo, creo que eso era demasiado sutil. Había que ver con claridad el «compromiso» que JUAN, libremente, toma. El primero que me abrió los ojos sobre eso fue Alfredo Landa. Por eso rodé el final que ahora tiene la película. Viéndola, algunos piensan que el final sigue estando en el espejo. Pero yo no estoy de acuerdo. No más ambigüedades, claves, símbolos, sobreentendidos, aproximaciones. Si JUAN decide asumir su verdadera conciencia de clase, tengo que enseñarlo. Y la mejor manera que se me ocurre es viéndole integrarse con sus compañeros en la lucha organizada para la defensa de sus intereses como miembro de la clase trabajadora. No cambiaré ese final.

Y doy las gracias a Alfredo Landa por haber insistido en que lo hiciera así. Bueno, las gracias por eso y por su total, disciplinada, alegre y creativa entrega a su trabajo en esta película suya. Gracias por su JUAN.

Noviembre, 17. Hemos terminado el doblaje. En el montaje, estoy afinando la película para darle el más exacto «timing» y el mejor ritmo posible.

Noviembre, 19. He dado ya el corte final a «El puente». El lunes verá la película en proyección y será el momento de mi decisión final.

Noviembre, 23. Proyección de «El puente». Sí, ésa es mi película. Ahora ya se puede proceder al corte de negativo y a las mezclas. Ya está.

Por la tarde me voy a Leipzig para participar como jurado en el Festival de Cine Documental que allí se celebra anualmente.

Diciembre, 2. Una mala noticia. Estelrich me comunica que Reyzábal ha dicho no al proyecto de «H. D.». Lo encuentran demasiado «político».

Una que puede ser buena: Luis Méndez, de LOTUS, me manda una novela para una posible adaptación y subsiguiente película.

Diciembre, 3. Rodaje de «El perro».

Diciembre, 7. Hemos vuelto a la N-IV al lugar de rodaje de la secuencia (37) del cambio de rasante para filmar unas cuantas

Diciembre 34

tomas que me faltan para redondear el montaje de la secuencia. Estamos ahora en pleno invierno, pero sólo los muy muy expertos podrán advertir la diferencia entre lo que rodamos en el mes de septiembre, a pleno sol, y los breves planos que hacemos ahora. Julito Leyva, que debutó conmigo como meritorio de cámara en «Calle Mayor», hace ahora la fotografía de estos planos.

Diciembre, 9. Vuelo a Caracas para incorporarme allí al rodaje de «El perro».

Diciembre, 22. De vuelta hoy a Madrid veo a las 16,30 la primera copia standard de «El puente». Desde el 12 de mayo, cuando Jaime me habló de un proyecto de película, sobre una historia que tendría que escribir basándome en unos relatos de Sueiro, hasta hoy, en que ya existe la primera copia standard de la película, han pasado, exactamente, siete meses y diez días. Ahora ya la película va a empezar a vivir su propia vida y su suerte final es algo que está totalmente fuera de mi alcance. Mucha gente ha puesto en la elaboración de ella lo mejor de su habilidad, esfuerzo y talento, durante muchas horas. A todos ellos mi gratitud y profundo reconocimiento.

Ver la copia primera ha sido para mí y los míos un buen momento. Enterarnos un rato después de que han detenido a Santiago Carrillo, uno malo.

Diciembre, 30. La Iglesia católica celebra hoy en su liturgia la «Traslación de Santiago». Yo también; porque hoy le han puesto en libertad y se ha trasladado de Carabanchel a su casa.

Casi a media noche, en el cine Pinar, hacemos un pase para todos aquellos que de un modo u otro han intervenido en la película, para los parientes, para los amigos.

Claro, como son amigos o parte interesada, les ha gustado y han aplaudido muchas veces. ¿O era el ruido de la lluvia? Porque afuera llueve. Y tengo estropeado el limpiaparabrisas. Como JUAN dice, con palabras de Daniel Sueiro: «¡Dios aprieta, pero no suelta!».

J. A. BARDEM

RELACION DE TITULOS DE LA PELICULA

CABECERA

1. *Una producción de ARTE 7.*
2. ALFREDO LANDA.
3. *Una película de J. A. BARDEM*
4. «EL PUENTE».
5. *Fotografía: JOSE LUIS ALCAINE.*
6. *Montaje: EDUARDO BIURRUN.*
7. *Música: PEPE NIETO.*
8. *Producción: JAIME FERNANDEZ-CID.*
9. *Guión de: J. A. BARDEM, JAVIER PALMERO, DANIEL SUEIRO.*
Basado en unos relatos de DANIEL SUEIRO.
10. *Dirigida por J. A. BARDEM.*

Del libro:

Comicos

Abre en negro.

1. Apeadero de ferrocarril. Exterior. Noche.

Una estación de ferrocarril de última categoría, casi un apeadero, donde los grandes trenes profusamente iluminados que se dirigen a lejanas ciudades, se detienen un instante. Las cinco de la mañana. Invierno. Llovizna. El expreso acaba de detenerse y la gran máquina jadea estrepitosamente frente a la cámara, envolviéndola en nubes de vapor.

Los rótulos de crédito de la película aparecen —en sobreimpresión— sobre esta imagen de la locomotora, sobre el vapor que exhala y sobre el característico ruido de sus metales calientes. La manguera llena tumultuosamente el depósito del ténder y la lluvia cae lentamente, suavemente, sobre la tierra helada.

Después, cuando el último título ha desaparecido, la cámara avanza, muy despacio, paralelamente, y muy próxima a la teoría de vagones. Un silencio de estación entrevista en la madrugada lo envuelve todo, y cualquier ruido, todos los ruidos, matizan y contrastan este silencio. Al fondo se percibe el apeadero y sus luces siempre tristes. Un hombre, el jefe de estación, espera debajo de la campana. Se acercan a la cámara y la sobrepasan sombras que llevan luces. Parsimoniosamente, un ferroviario golpea con su martillo los cubos de las ruedas, produciendo un sonido metálico, repetido, terriblemente monótono. Tres soldados, con sus grandes y hostiles maletas de madera, bajan de uno de los últimos vagones y se pierden en la oscuridad.

El gran tren, con sus ventanas iluminadas, espera mansamente la orden de marcha. Los cristales están empañados y uno imagina el interior lleno de un silencio espeso y dormido, hecho de posturas incómodas y de leves escalofríos. La cámara cesa ahora su movimiento de avance e inicia una panorámica ascendente hasta fijarse en una ventana iluminada de un vagón de primera clase. Una mano intenta desempañar el cristal y entrevemos un rostro de mujer que mira hacia afuera, hacia la fría oscuridad exterior. En este momento empieza a sonar agitadamente la campana de la pequeña estación y, con un largo pitido, el tren arranca.

2. Vagón de primera clase. Interior. Noche

El pitido continúa y el tren ya está en movimiento, embalándose a cada segundo que pasa. Esa mujer —Ana— deja de mirar al exterior, y se vuelve, con un escalofrío. Está sola, en el pasillo, rodeada del sueño y del silencio de todo el vagón y, tal vez, de un murmullo de conversación lejana e ininteligible.

Ana es una mujer de unos veinticinco años, quizás —incon-fesables— unos pocos más. Es una de esas personas que dan, y tienen, la sensación de encontrarse satisfechas de sí mismas, en sí mismas. Ana es ahora la personificación de la serenidad. Se siente dueña de su destino. Tiene frío. Sus ojos son tristes. ¿Tal vez tiene sueño?

No, Ana no tiene sueño. Ana no duerme; se entretiene observando a sus compañeros de viaje.

El departamento que ella ve va completo. La luz oscila en el techo. Por todas partes, gente que duerme o intenta dormir; gente con los ojos cerrados. Hay un gran silencio que el ruido del tren mide en toda su amplitud. El revisor aparece por el pasillo. Saluda a Ana con un gesto y con un gesto le pide el billete. Ana, con un gesto, señala a alguien en el departamento. El revisor golpea en los cristales y abre la puerta: El bulto más cercano a él, un hombre, se revuelve en su asiento; saca una voluminosa cartera y entrega unos papeles al revisor, que los inspecciona. El hombre, aburridamente, entre dos bostezos, dice:

HOMBRE: ...*Billete colectivo. Este departamento y los dos siguientes... Compañía de comedias Soler-Salas...*

El revisor le devuelve los papeles. Todo está en orden, todo está claro.

REVISOR: ¡Ah! Sí... *Cómicos...*

El tren ha pitado larga, hondamente. La cámara nos ofrece un plano corto de Ana, justamente cuando el tren pita, justamente cuando el revisor ha pronunciado: *Cómicos*. El revisor, ya en «off», ha dado las buenas noches y ha cerrado la puerta. Pasa por delante de Ana, que le despide con un leve gesto, y se aleja pasillo adelante.

Ana piensa; una escondida sonrisa hace un poco cruel el gesto de su boca. Oímos su voz: un tono íntimo, un acento de sarcasmo.

VOZ DE ANA: *Cómicos... Cómicos... Este departamento y los dos siguientes. Gran compañía de comedias Soler-Salas... Primera actriz: Carmen Soler... Primer actor y director: Antonio Salas...*

La cámara nos ofrece ahora el punto de vista de Ana. Bajo la luz que oscila en el techo, a través de la noche que los pitidos, hondos y largos, rasgan de vez en cuando, la gente en este departamento —y en los dos siguientes; no olvidemos que Ana se pasea lentamente y, por tanto, la cámara— duerme o intenta dormir.

VOZ DE ANA: ... *y los cómicos... Han cogido el tren a las tres y media, después de la función de la noche. Llegarán a las cinco de la tarde: se debuta a las seis treinta... Abrirán los baúles: hay que planchar la ropa. Pasado mañana los volverán a cerrar y cogerán otro tren..., porque hay que ir a Palencia dos días... Y a Logroño, tres..., y a Badajoz y a Lugo... Una semana en Zaragoza... En Barcelona, un mes... Y Madrid, cuatro meses... Toda la compañía duerme... o intenta dormir...*

Los jefes no van con ellos... viajan por carretera; tienen coche...

Hay que dormir... ¡Estos viajes!... No se puede perder un minuto de trabajo. No se puede perder el sueldo de un día... Cuando se viaja no se cobra...

Plano corto de Rafael Muñoz. Duerme cansadamente. Ana lo describe.

VOZ DE ANA: *Rafael Muñoz... Es el actor de carácter..., el barba... Es casi seguro que haya trabajado con María Guerrero... O con la Pino... Habrá hecho «tournée» por América... Tal vez tuvo compañía propia... Rafael Muñoz: treinta duros... Tuvo su oportunidad y, sin embargo, todavía espera...*

Plano corto de Matilde Agustín. Duerme apoyándose en Rafael.

VOZ DE ANA: *Matilde Agustín: la mujer de Rafael... Actriz genérica... Esto es: sirve para todo, poco o mucho, comedia o drama... Ella hubiese preferido quedarse con sus chicos... No espera gran cosa... Matilde Agustín: quince duros...*

Plano corto de Miguel Solís. En la treintena, aspecto agradable, aire inteligente. Está despierto, mirando al techo. En algún momento se volverá sobre sí mismo, encogiéndose. Mirará a Ana y la sonreirá con cariño.

VOZ DE ANA: *Miguel Solís: segundo galán, veinticinco duros... Se acaba de incorporar a la compañía, esta misma noche, a mitad de camino... Es una oportunidad. Ha estado sin trabajo mucho tiempo...*

Plano corto de José Luis Suárez. No duerme, mira impasible a Ana.

VOZ DE ANA: *José Luis Suárez: primer galán, treinta y cinco duros... No está a gusto... Tiene sus planes... Busca pareja; no para casarse, para for-*

mar compañía... Con un poco de suerte... Tal vez, el cine... Aunque es difícil: está uno siempre viajando por provincias... ¡Quién sabe!... Hay que esperar...

Plano corto de Antonia Ramos. Duerme. O no; abre los ojos y mira extrañada a Ana.

VOZ DE ANA: *Antonia Ramos: treinta duros, característica. En las comedias, suele ser la madre de la primera actriz... Lo sabe todo: lo que se hace y lo que se dice y lo que se va a hacer y lo que se va a decir.*

Plano corto de Constantino Valdés. El que entregó los billetes al revisor. Procura acomodarse en su asiento y dormir.

VOZ DE ANA: *Constantino Valdés: quince duros... No es cómico, pero su suerte es la misma... Es el representante... Factura los equipajes, compra los billetes, obtiene los contratos... Los lunes paga la nómina y descuenta los anticipos.*

Plano corto de José Sánchez, Pepito.

VOZ DE ANA: *Pepito...: No cobra nada. Es el meritorio. Hace personajes que no hablan, o criados... También ayuda a vestirse a don Antonio, el primer actor... Tiene que hacer esto durante seis meses. Es obligatorio. Después...*

Plano corto de Marga. Pasa de los treinta. Elegante. Un tanto sofisticada. Muy inteligentemente despiadada y cruel en comentarios y actitudes. Siempre en guardia, siempre vigilante, siempre superior. Ahora se siente aburrida y fuma. Mira a Ana y la sonríe. La tiende su pitillera. Ana debe rehusar. Marga hace un gesto intentando describir su aburrimiento.

VOZ DE ANA: *Marga. Margarita Hernández: treinta y cinco duros... Es la segunda, es decir, en las comedias, la otra, la mujer mala, la amante del primer actor... Hay que vestir bien. Hay que ser*

alta, hermosa, atractiva... Marga estaba destinada a ese puesto, a ese papel.

Marga ha vuelto a mirar a Ana y la sonríe.

Plano corto de Ana. Sonríe a Marga. Luego se vuelve de espaldas al departamento y se apoya contra la pared. Piensa. Su vista fija en algún punto, tal vez en el luminoso futuro que sueña.

VOZ DE ANA: *Y yo... Ana. Ana Ruiz. Veinticinco años; quince duros; cuatro años de teatro... Hago papelitos de veinte líneas... En las comedias rosa soy la ingenua y el galán se enamora de mí. Otras veces soy una doncellita frívola y el primer actor se tima conmigo... Eso es siempre de mucho efecto... Sólo papelitos... Pero yo espero...: algún día tendré una oportunidad y sabrán quién soy.*

La cámara, muy suavemente, avanza reduciendo campo hasta obtener un plano muy corto de Ana.

VOZ DE ANA: *...Sí... Todo el mundo verá que soy una actriz, una buena actriz... Una cómica, una buena cómica... Yo espero... yo espero... yo espero...*

El tono de la voz de Ana baja lenta, suavemente, hasta extinguirse. Un largo aullido del tren nos envuelve. Ana tiene la vista fija en el futuro triunfal en que ella confía. Hay en sus ojos una decidida vocación de gloria, una indomable voluntad de triunfo.

Ahora, a cada segundo, el ruido del tren, su monótono tacatá, aumenta en intensidad, sube y sube, y ya en el máximo sonoro nadie podría asegurar si es el ruido del tren o es un aplauso, un gran, enorme, tumultuoso aplauso.

Encadena con...

3. Escenario de teatro 1.º Interior. Noche.

Sí, es un aplauso. El telón cae rápido y tapa el escenario y a los actores. Vuelve a levantarse inmediatamente y de nuevo todos ellos saludan.

(La escena representa ese cuarto de estar, común al noventa por ciento de las comedias españolas al uso. La escena está discretamente montada y, como la compañía Soler-Salas es de primera categoría, los actores visten correctamente. Como es tópico en las comedias actuales, trajes de noche y smokings. En escena están Carmen Soler, doña Carmen, una mujer vistosa y madura, que lucha desesperadamente con el tiempo implacable, con dietas rigurosas y cuidadosamente inobservadas, con papeles estúpidos que no le van de ningún modo. Antonio Salas —don Antonio—, hombre de edad, un otoño elegante y apacible. Habla poco, tal vez porque Carmen habla demasiado. Se fija mucho, seguramente porque Carmen no se fija nada. De los dos, ella es mejor que él y él lo sabe. En esta sociedad él aporta su discreción interpretativa, su buen gusto, su sentido crítico y su visión comercial. Miguel Solís y Ana.)

El telón —en medio de grandes aplausos «In disminuyendo»— ha caído ya dos veces. Se levanta una vez más y la cámara aprovecha para avanzar sobre la escena, reduciendo campo, y dejando atrás el telón verdadero que cae por última vez. Un telón de sombra cae sobre los actores y borra sus sonrisas y sus reverencias. De nuevo actúan ellos mismos. Doña Carmen da rienda suelta a una indignación hasta entonces contenida por la presencia del público.

DOÑA CARMEN: *¡Así no, Solís, así no! ¡Así es imposible!*

Interviene, conciliador, don Antonio.

DON ANTONIO: *¿Qué dices, Carmen? ¿Qué ha pasado?*

DOÑA CARMEN: *¿Cómo que qué ha pasado? ¿No lo has visto, no te has dado cuenta? Usted, Solís, ¿tampoco se ha dado cuenta?*

MIGUEL: *Pues, de verdad, doña Carmen, yo...*

En medio de esta discusión, los tramoyistas, imperturbables, comienzan a cambiar el decorado. Desaparecen las paredes; se pierden las escaleras; una lámpara desciende y los muebles vuelan.

Doña Carmen increpa directamente a Solís.

DOÑA CARMEN: *¿Pero cómo es posible, hacer un final de acto así...?*

A Ana, que, al comprender el carácter particular de la bronca, se disponía a salir de escena.

DOÑA CARMEN: *No, no te vayas, Ana. Esto te interesa...*

Vuelve a cargar contra Solís.

DOÑA CARMEN: *Usted está ahí, con Ana... Usted me da el pie y yo digo mi frase... ¿A qué viene abalanzarse sobre mí, eh? ¿A qué viene...?*

DON ANTONIO: *Pero, Carmen, si es que...*

DOÑA CARMEN: *Calla; no quieras tener razón... Usted se abalanza sobre mí, me coge los brazos, y ya me dirá cómo cree que puedo decir mi parte así... Eso es matar el efecto final...*

MIGUEL: *¿Y yo qué sabía? La acotación del libro está bien clara: «Roberto se abalanza sobre Eloisa; la coge furiosamente por los brazos».*

DOÑA CARMEN: *¿Furiosamente?... Bueno, pero no tan furiosamente... Y además, eso lo dice el autor, ¿no? ¿Y él qué sabe? Es imposible hacer ese final así.*

MIGUEL: *Bueno, eso es otra cosa. Si usted lo hace de otra manera, yo no podía saberlo... Acabo de llegar, ¿no? La acotación dice «furiosamente». ¿Cómo iba yo a saber...?*

DOÑA CARMEN: *¡Pero, hombre! Pero, hombre, Solís..., es de sentido común...*

DON ANTONIO: *Bueno, bueno, está bien... No es culpa de nadie... Mañana pasaremos su papel y lo marcamos... No tiene importancia...*

Inicia su salida llevándose a Carmen, suave, pero firmemente.

DON ANTONIO: *Anda, vamos. Hasta mañana.*

DOÑA CARMEN: *¿Cómo dices que no tiene importancia, Antonio...?*

MIGUEL: *Hasta mañana, don Antonio.*

ANA: *Buenas noches...*

Ana y Miguel los ven marchar, se miran entre sí y se sonríen. Caminan juntos; el incidente no tiene importancia: cosas de doña Carmen. Salen en dirección opuesta a la de sus jefes. El escenario está ya casi vacío. Los tramoyistas siguen desmontando el decorado del tercer acto. Ana y Miguel suben a sus camerinos.

4. Escalera exterior y baranda sobre el escenario. Interior. Noche.

(Como en el noventa y nueve por ciento de los teatros nacionales, el escenario es muy pequeño, viejo y esquemático. Los accesos a los camerinos, incómodos y horribles. Los camerinos, pequeñísimos y horribles. La farsa tal vez puede interesar, pero no el tinglado, por lo menos a los arquitectos.)

Ana y Miguel continúan subiendo a sus camerinos y se cruzan con figuras ya conocidas o desconocidas, pero que iremos conociendo a lo largo del film. Los cómicos han terminado su jornada. Hay una fuga de puertas que se cierran y un rosario de «Hasta mañana» y «Buenas noches», para Ana y Miguel. Conversaciones mantenidas de cuarto a cuarto, de arriba a abajo. Cosas que se olvidan. Una canción de moda que alguien silba. Martillazos de los tramoyistas. Todo esto se llama ambiente.

Ana y Miguel cruzan el escenario y comienzan a subir la escalera. Hablan.

MIGUEL: *¡Buen debut!*

ANA: *No hay que hacerla caso. Es capaz de sacarle a uno los ojos en cuanto se figura que le van a pisar una escena tanto así... Mañana...*

MIGUEL: *Sí; mañana ensayo para mí... ¡Qué alegría!*

ANA: *¡Nitchivo! ¿No es eso?... Yo pienso dormir hasta la hora de comer... ¡Doce horas de RENFE!... ¡Estoy rendida!*

MIGUEL: *¿Tienes ya pensión?*



ANA: *Eso espero. Valdés me dijo que conocía una muy buena. ¿Tú qué tal?*

MIGUEL: *¡Aparte de que está lejos, no es muy limpia y dan poco de comer!*

Han llegado al primer piso. Miguel tiene que subir aún más. Ambos se detienen y se dan la mano. Miguel retiene la de Ana.

ANA: *¡Siempre tan optimista!*

¡Bienvenido, Miguel! ¡Me alegra que estemos juntos otra vez...!

MIGUEL: *¡Y a mí! Tenemos mucho que hablar. Me he acordado demasiado de...*

Ana no le deja terminar la frase. Ha visto algo en el escenario, allá abajo.

ANA: *Perdona..., ¡ahí va mi hombre!... Ya charlaremos...*

MIGUEL: *Sí, ya charlaremos... Hasta luego.*

ANA: *Hasta luego.*

El representante, dispuesto para salir a la calle, se detiene y mira hacia arriba.

ANA: *¡Valdés! ¿Qué hay de lo mío?*

VALDÉS: *No hay sitio...*

ANA: *¿Qué?*

VALDÉS: *Que no hay sitio.*

ANA: *¡Vaya faenita! ¿Y yo qué hago?*

VALDÉS: *Tienes dos soluciones. Una es irte al hotel Excelsior, donde va doña Carmen...*

ANA: *Si me da usted un mes de anticipo, sí...*

VALDÉS: *¡Tú verás! La otra solución...*

ANA: *No la diga. Me la estoy imaginando.*

Valdés sonríe maliciosamente y continúa su marcha. Ana también.

VALDÉS: *No te preocupes, guapa. Seguro que Marga lo puede arreglar... ¡Hasta mañana!*

ANA: *¡Ojalá!... ¡Hasta mañana!*

Continúa andando, francamente contrariada. De pronto, se dirige nuevamente a Valdés.

ANA: *¡Oiga, Valdés...! ¿Sabe la tablilla?*

Valdés, efectivamente, la sabe. La lleva en la mano. Lee.

VALDÉS: *Sí. 7 y 11, «Cuando brillan las estrellas».*

A las 3, ensayo primer y tercer acto de «Cuando...», etc., etc., para... Sra. Soler, Sr. Salas, Srta. Ruiz, Sr. Solís...

Ana se indigna.

ANA: *¡Ah!, ¿pero yo también...?*

VALDÉS: *Eso dice aquí...*

Valdés se va definitivamente; Ana, que ha llegado junto a la puerta entreabierta de su camerino, despide a Valdés con un gesto y empuja la puerta.

5. Camerino de Ana teatro 1.º Interior. Noche.

Ana, disgustadísima, abre la puerta y entra. En el camerino, Marga, termina de vestirse. Fuma. Ana habla al tiempo que abre la puerta.

ANA: *¡Y a esto se le llama tener suerte...!*

Marga pregunta, más bien con el gesto.

MARGA: *¡Hum...!*

Ana se sienta junto al tocador y, mecánicamente, empieza a arreglarse para salir a la calle.

ANA: *Ahora resulta que mañana tengo ensayo a las tres. Era la hora en que pensaba levantarme.*

Rápidamente, reacciona y hace broma de sí misma.

ANA: *Claro que, ¿de dónde me voy a levantar, si no tengo dónde acostarme...?*

MARGA: *¿No...?*

ANA: *No. Tenía un sitio y me ha fallado.*

MARGA: *Vente conmigo.*

ANA: ¡Tú picas muy alto! Pero, en fin, ¿qué remedio...? ¡Pediremos dinero a Valdés...! ¿Seguro que hay sitio...?

MARGA: Seguro. En mi cuarto hay dos camas. ¿No conocías esta maravilla de ciudad?

ANA: No; no había estado nunca. Extraño, ¿verdad?

MARGA: ¡Qué va! Estás empezando... Todavía no tienes bastante repertorio.

ANA: ¿Qué tal es?

MARGA: ¿La ciudad? Tiene dos teatros; uno malo y otro bueno. Estamos en el bueno. Dos cafés acreditados; uno nuevo y otro viejo. Los cómicos vamos al viejo. Un hotel bueno y varias pensiones malas. Los cómicos vamos a cualquiera de ellas. ¡Y ya está!

ANA: ¿Eso es todo?

MARGA: Para nosotros, sí. Al menos, es lo único que yo tengo tiempo de ver en cualquier sitio. ¿Te decepciona?

ANA: No... Yo te preguntaba por la ciudad... Cómo son las calles y las casas... Habrá una catedral; quizás un río...

MARGA: Es posible... Para informarte de eso, empezaré de otra manera. En 1352, Ludovico II, El Re celoso...

Ana se ríe. Lllaman a la puerta.

ANA: ¡Adelante...!

Se asoma Miguel Solís, vestido ya de calle.

MIGUEL: ¿Venís al café...?

ANA: Yo no...

MARGA: Ni yo... Me hacen los pies así...

MIGUEL: Bueno..., ¡descansad!

Cierra la puerta.

ANA: Buen chico, ¿verdad...?

MARGA: ¡Qué remedio! No es muy guapo, no es muy listo, no es muy nada, ¿qué otra cosa puede ser...?

ANA: Esta noche estás corrosiva, ¿eh...?

MARGA: Tengo tanto sueño que soy capaz de morder a alguien... ¿Estás?

ANA: Sí, vamos...

MARGA: ¿Y tus cosas...?

ANA: Tengo la maleta en la portería.

Han apagado la luz y salen.

Encadena con...

6. Habitación en una pensión. Interior. Noche.

(Cierta confort. Dos camas. Una mesilla de noche entre ellas. Sobre la mesilla, una lámpara, un relojito despertador de Marga, y un aparato de radio portátil, también de Marga. Marga, en la cama, más bien sentada que echada. Saborea el último pitillo del día. Ana manipula en su maleta, abierta sobre una silla. Está ya vestida para dormir. Flota, levemente, como con sueño, una música suave; algo como «I've got you under my skin», por ejemplo. Ana, a continuación, cerrará su maleta, la pondrá en otro sitio y se acostará.)

Abrimos sobre la maleta de Ana, y luego la cámara toma posición para situar toda la escena.

MARGA: ¿Y ese chico...?

ANA: ¿Qué chico?

MARGA: No te escabullas. Miguel Solís.

ANA: En el café, supongo.

MARGA: Bueno... Lo diré de otra forma. ¿Te gusta Miguel Solís?

ANA: ¿Cómo?, ¿qué?

MARGA: Para nosotras, los hombres, incluidos los Premios Nobel, sólo pueden gustarnos como eso, como hombres...

ANA: Entonces, me gusta... No está mal como actor; creo que es inteligente...

MARGA: Más inteligente que actor... No te interesa.

ANA: ¿Por qué? No pienso formar compañía.

MARGA: Precisamente... Si es inteligente, comprende-

rá que no está a tu altura; que teatralmente la sociedad Ruiz-Solis es imposible...

ANA: *¿Y entonces...?*

MARGA: *Y entonces podrán ocurrir dos cosas: Si es sensato, se alejará de ti y del teatro; total, sufrimiento. Si no es sensato, querrá que os alejéis del teatro; total, sufrimiento. En resumen, no te conviene.*

Ana puede disimular con risa estas amargas sentencias de Marga; sabe, sin embargo, oscuramente, que ella tiene razón. Ana ya está metida en la cama.

ANA: *Está bien, abuelita... Supongamos que tienes razón. Yo sólo he dicho que me gusta. También me gusta Gregory Peck.*

MARGA: *Y a mí..., y tampoco nos conviene. ¿Qué quieres decir?*

ANA: *Eso. He dicho: me gusta Miguel Solís, y fíjate el lío que has organizado. No he dicho que le quiero... No podría decirlo.*

MARGA: *¿No?*

ANA: *No; por ahora no. Cuando empecé en el teatro, empezó él. Estuvimos juntos toda una temporada. Después hemos vuelto a coincidir. Ya sabes; una compañía se va y otra viene... Hasta ahora. Anoche debutó con nosotros. Me alegro.*

MARGA: *¿Y por qué debutó?*

ANA: *¿Cómo que por qué?*

MARGA: *Sí... Es muy sencillo. Podía haber ido con la Amelia Vargas. No creo que aquí gane más. Ni dinero ni gloria. Si en la compañía no estuviese Ana Ruiz, ¿hubiese venido...?*

Ana encaja silenciosamente esta pregunta. No, Miguel no hubiese venido entonces. Miguel ha venido por ella. Ana no dice nada. Mira a Marga y la sonríe cálida, cariñosamente. Marga también sonríe.

MARGA: *Me callaré. No me gusta ensañarme con el vencido.*

Marga apaga la luz. Oscuridad absoluta, un cierre en negro perfecto.

MARGA: *¡Buenas noches, Ana!*

ANA: *Buenas noches, abuelita.*

La música sigue sonando dulcemente en la oscuridad por unos instantes. Marga desconecta el aparato de radio y se hace el silencio.

7. Escenario del teatro 1.º Interior. Día.

(El escenario vacío, el telón levantado, la sala desierta. Una luz triste sobre el tablado. Una mesa. Sentado ante ella, el apuntador lee. A su lado, de pie, don Antonio. La escena y sus enseres marcados por sillas. Unos amigos —un matrimonio— de doña Carmen y don Antonio esperan aburridos. En escena, además de los jefes, Miguel y Ana. Todos con el abrigo puesto, todos vestidos de calle, todos con prisa por terminar.)

Plano corto de Ana. Gesto dramático. Sus manos tratan de detener algo que huye de ella.

ANA: *¡Roberto!*

En el contraplano vemos la escena descrita anteriormente. Miguel se retira de Ana. Se ensaya. Los actores no «dicen» su papel, simplemente lo enuncian. Quieren ir deprisa; se saltan frases cuyo hueco rellenan haciendo chasquear los dedos. Arrastran un camelo ininteligible para llegar rápidamente al pie, que pronuncian clara y rotundamente. Continúa y monótona, como un zumbido, la voz del apuntador.

MIGUEL: *Déjame... Calla ahora... Ahora... mmm... Por fin en esta casa voy a hablar claro... Por fin, mi voz se abrirá... mmm... mmm... Camino entre pasados sombríos y... mmm... espadas paternales.*

DOÑA CARMEN: *Nunca..., ¿oyes...,? nunca... mmm... Hace chasquear los dedos pidiendo hilo.*

APUNTADOR: *Son muchos años... muchos sufrimientos... Arriba las estrellas y en esta casa yo...,*

fiesta. Andrea y el Tinorio vuelven donde están todos y entonces, Luis el Torcido pretende bailar con ella y la invita. Andrea no accede ni dice nada. Juan está delante y a él hay que dirigirse primero y a él se dirige el Torcido. Un momento los dos hombres se miran. Luego Juan mira a su hermana y concede el permiso. Andrea y Luis el Torcido, salen a bailar. Juan Díaz, bebe y los mira. Ellos bailan y Andrea aún no es capaz de levantar la mirada sobre el Torcido. Juan es arrastrado por los suyos, por la alegría pesada y pegajosa de los suyos y tiene que seguirlos, cuando, unidos a la cuadrilla del Manolo, entran en el bar para festejar el éxito de Maxi. Juan se pierde entre la gente y busca con la mirada a su hermana Andrea, envuelta por la gente y el polvo y la música. Andrea y Luis el Torcido bailan y se miran a los ojos y se encuentran solos en medio de esta muchedumbre ruidosa que llena la plaza, y que los empuja y los lleva y los mezcla a ese torbellino alegre y los hace desaparecer, entre voces, gritos, arrastrar de pies, polvo y música.

Escena 91 (Ext. Atardecer-Noche).

Planos (16) 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543.

Cuando cae la tarde y se encienden las primeras bombillas y los murciélagos vuelan alrededor de la luz, la fiesta está en su apogeo. Sigue la música taladrante del baile y los altavoces de las casetas de la feria lanzan al aire caliente y polvoriento su pregón. Sucenan los timbres del tiro al blanco cuando alguien hace diana, se enciende la luz roja del aparato para medir la fuerza, gira la ruleta sonora de la tómbola y sube hasta el cielo cárdeno el humo espeso del aceite donde se frien los churros. Alejándose de la plaza hacia la salida del pueblo, por las callejas solitarias que llevan hasta la era, hasta el límite de la tierra, allí, esperando el ruido va cediendo poco a poco y por momentos triunfa el silencio de los grillos.

Andrea y Luis el Torcido, caminan lentamente, en silencio. Pasan ante un pequeño tío vivo solitario, casi má-

908

gico, justo al borde de la soledad del campo en el crepúsculo. De vez en cuando una vaharada de aire caliente lleva hasta allí la música de la fiesta. El sol se está poniendo en el horizonte y toda la tierra está teñida de su última luz, roja y cálida. Ellos están en silencio. Andrea está sentada en el suelo. Luis el Torcido está de pie junto a ella, la chaqueta al brazo. Ninguno de los dos se mira. Los dos callan, piensan, miran el horizonte enrojecido. Suenan dulcemente los grillos. Lejos, un tren pita largamente. Las sombras corren sobre toda la tierra.

LUIS: Mañana nos iremos, Andrea.

Andrea calla, luego cuenta en voz alta, muy dulcemente, lo que está pensando.

ANDREA: Me gustaría que la siega durara siempre. Ir trabajando todos juntos, ver otras gentes, otras tierras.

LUIS: ¿No quieres volver?

El Torcido se sentó junto a ella. Andrea no le miraba, pero se le notaba en la voz la verdad de todo lo que estaba diciendo.

ANDREA: Me da miedo. Ahora todo lo que yo quiero está cerca de mí. Allí será lo mismo de siempre, lo de antes.

Se volvió a mirar con sus grandes ojos, tan dulces y tristes, a Luis el Torcido.

ANDREA: Es bueno ser amigos, Luis.

Se sonrieron. Luego ella volvió la cabeza. Se ensombreció, como la tarde que ya había casi desaparecido.

ANDREA: Allí no se puede. ¡Hay tantas cosas! Tu madre, la Casa Grande, los muertos, Juan.

Se calló un momento. Luis el Torcido la miraba con amor. Sonaban los grillos.

ANDREA: Había pensado irme.

LUIS: ¿Adónde?

ANDREA: No sé. Con mi prima. A la capital. A servir.
Quizá fuese lo mejor.
Se volvió a mirar al Torcido. Tenía Andrea los ojos húmedos y le sonreía.

ANDREA: Te escribiría. Y vendría al pueblo por la fiesta.
A verte.
Ahora Luis el Torcido extendió su mano y delicadamente, casi sin rozarla, fue dibujando el rostro de Andrea, iluminado por la última luz de la tarde. Negó con la cabeza.

LUIS: No, Andrea. No. Tienes que volver. Como todos.

ANDREA: ¿Para qué?

LUIS: Para estar conmigo.
Hablaba en voz muy baja, muy suavemente, tal como era la luz que aún quedaba en los cielos, ya en el límite de la sombra total. Andrea habló también, suavemente, emocionada, mostrando su verdadero, su genuino corazón.

LUIS: Yo... Yo te quiero, Andrea.

ANDREA: Y yo te pido perdón...
Luis el Torcido tomó a Andrea por los hombros. Le apretó con sus grandes manos.

LUIS: Te quiero, Andrea.

ANDREA: ...perdón por no haberte querido.
Se abrazaron. Estaban sus caras una junto a la otra. Se estrechaban. Su voz era un susurro y sobre él, el canto alegre de los grillos y la lejana música.

LUIS: Te quiero. Te quiero.

ANDREA: Perdóname. Perdóname.
Y se besaron, con una violencia hermosa, con una pasión purísima e incontenible. Luego Andrea se acurrucó contra él, escondiendo su cara en la suya. Tenía los ojos llenos de lágrimas.

Lloraba dulcemente. Sonreía. Se oía respirar a la tierra en el silencio de la noche caliente de verano y fiesta. Andrea cerró los ojos. Ya era de noche.

Escena 92 (Ext. Noche).

Planos (9) 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552.

Estallaron en el cielo los fuegos artificiales. Estallaban allá arriba y se derramaban en miles y miles de luces rojas, azules, amarillas, blancas.

Luis el Torcido señaló la magia de los cohetes sobre la noche.

LUIS: ¡Mira!

Y él y Andrea levantaron la cabeza para mirar al cielo, justo encima de ellos. Arriba, estallaban los cohetes en mil colores, una y otra vez. Hablaban sin mirarse, embobados con las luminarias del cielo, borrachos de su propia felicidad.

LUIS: Nos casaremos.

Los ojos de Andrea se vidriaron un segundo. Fue como un dolor agudísimo y antiguo.

ANDREA: ¿Y tu madre?

Pero la voz del Torcido, después de una ligerísima pausa, resonó fuerte y segura y Andrea volvió a sonreír.

LUIS: Nos casaremos.

Un pensamiento negro pasó sobre Luis, pero desapareció enseguida. Volvía la felicidad.

LUIS: Después de la vendimia.

Siempre arriba, muy arriba, estallaban las luces de colores, caían sobre la tierra, suavemente, silenciosamente y luego perforando la noche desaparecían. Andrea preguntó con una gran sonrisa.

ANDREA: ¿Dónde viviremos?

LUIS: Ya saldrá.

Nada importaba nada ahora, salvo ellos mismos y la noche sobre ellos. Un fuego de artificio esplendoroso estalló y se descubrió en ese momento. Andrea lo señaló.

ANDREA: ¡Mira!

Y se quedó mirando las luces maravillosas. Luis el Torcido quedó absorto, viendo la hermosura de Andrea. Cuando desapareció la última luz, Andrea aún se quedó un momento mirando el cielo, sobre ella. Se dio cuenta de la admiración en los ojos de Luis el Torcido. La mirada de Andrea fue como una pregunta, a la que Luis el Torcido, contestó.

LUIS: Eres hermosa.

Luego el rostro se le animó con una sonrisa.

LUIS: Como aquella noche.

ANDREA: ¿Qué noche?

Luis el Torcido la miró al fondo de los ojos.

LUIS: En el río.

Andrea se estremeció. Y para esconder la turbación que la mirada del hombre la producía, no pudo hacer más que esconderse en sus brazos. Se oía susurrar a Andrea.

ANDREA: ¡Cómo te quiero!

Arriba, en la noche, estallaron con más fuerza que nunca, más variados y brillantes y hermosos los fuegos artificiales.

Escena 93 (Ext. Int. Noche).

Planos (17) 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569.

Los torerillos miraron hacia arriba, hacia los fuegos artificiales que estallaban sobre ellos y se quedaron embobados viendo la belleza de esas luces que desaparecían en la

oscuridad. Se habían parado en una de las últimas callejas del pueblo. Se oía más fuerte toda la música y el ruido de la fiesta, que ya terminaba. El Manolo aprovechó para encender un cigarrillo. Maxi estaba con ellos y habló al maestro con una deferencia temerosa.

CHICO: Es un momento. En seguida vuelvo.

El Manolo le contestó sin mirarle. Contemplaba los fuegos artificiales.

MANOLO: Venga.

Y con ese permiso Maxi salió corriendo, calle arriba y se metió por un gran portalón de madera de un edificio con pinta de almacén o cuadra.

Arriba seguían estallando los cohetes maravillosos. Santiago el Viejo y Pablo el Tinorio, venían cantando calle abajo, borrachos de la fiesta y el vino y la música y los cohetes.

CANCION: Tres hojitas, madre,

tiene el arbolé;

la una en la rama

las dos en el pie,

las dos en el pie,

las dos en el pie,

Inés, Inés, Inesita, Inés.*

Y mientras, arriba, en la noche, seguían estallando los fuegos de artificio.

Los caballos se removieron, en la cuadra, cada vez que estallaban los cohetes. A la débil luz de un candil, Maxi estuvo buscando sus cosas que con las de sus compañeros, los segadores, estaban allí, sobre un montón de paja. Se detuvo un momento viendo las haces y una sonrisa triste se asomó a su cara. Luego, bruscamente, echó a andar llevándose sus cosas y entre ellas, por inercia, su gran sombrero de paja. Se dio cuenta cuando iba a salir y lo miró, contrariado, un instante. Luego, lo lanzó hacia el montón de paja.

* Popular.

Fue el sombrero volando por el aire caliente de la cuadra. Maxi salió a la calle.

Santiago el Viejo y Pablo el Tinorio, se acercaban cantando y vieron salir a Maxi. El Viejo le llamó con alegría y ambos corrieron hacia él.

VIEJO: ¡Maxi! ¡Maxi! ¡Chico!

Maxi, se sintió cogido. Se paró. Al fondo de la calle lo esperaban todavía mirando los últimos fuegos de artificio, los torerillos. Los segadores llegaron hasta él y el Viejo lo abrazó con cariño, un poco exagerado tal vez. Pablo el Tinorio, se dio cuenta de que algo pasaba, Maxi estaba serio, sin moverse, ni hacer ningún gesto, cargado con todos sus bártulos. El Viejo notó después el silencio de sus compañeros y se separó de él.

TINORIO: ¿Dónde vas?

CHICO: Me voy.

Santiago el Viejo no quiso entender lo que el Chico decía. Le tomó por los hombros y dijo:

VIEJO: ¡Hala! Ven con nosotros. A beber.

Y luego se puso a cantar. Maxi no se había movido.

CHICO: No, Viejo. Me voy. Con los toreros.

Y los señaló con la cabeza. Allí estaban esos, esperándole. El Manolo miró hacia los segadores. El Viejo se quedó perplejo y después de ver a esos que esperaban al final de la calle, preguntó con asombro y pena:

VIEJO: ¿No vas a volver al pueblo?

El Chico negó con la cabeza. Las miradas de sus compañeros le estaban emocionando tanto como su propia decisión y tenía como un nudo en la garganta.

CHICO: No. Adiós.

Y dio un paso para separarse de los segadores. Tinorio le atrapó con energía.

TINORIO: Espera. ¿Por qué te vas?

CHICO: Quiero probar suerte. A lo mejor sirvo.

VIEJO: O te mata un toro.

Maxi se encogió de hombros. El Viejo se enfureció.

VIEJO: ¿Pero no ves que son una partida de desgraciados, de muertos de hambre?

CHICO: ¿Y nosotros?

El Chico quiso alejarse nuevamente, pero Tinorio lo impidió, le cogió por los hombros y mirándole fijamente, le habló así:

TINORIO: No te puedes ir ahora. Maxi. Tienes que venir. Hay que volver. Todos. ¿Entiendes? Todos juntos. Como hemos salido. Luego, desde allí, te vas si quieres. Pero ahora no. Tenemos que volver todos.

Y diciendo estas cosas le zarandó. Maxi no decía nada. Tenía los ojos húmedos. Los torerillos se impacientaron. Manolo se volvió para gritar al Chico.

MANOLO: Que, ¿vienes o no?

Maxi, estaba mirando a los toreros, torcía el cuello para verlos. Santiago el Viejo y el Tinorio, sólo miraban al Chico. El Manolo, hizo un gesto de desprecio y se puso a andar y con él toda su cuadrilla. Se alejaban calle abajo. Maxi los veía ir, perderse, desaparecer en la oscuridad de la noche. Arriba, de vez en cuando, estallaba un cohete. En el silencio se oyó el pitar de un tren no muy lejano corriendo en la noche clara. Era una pitada larga, muy larga. Maxi lloraba mirando a los toreros. La cuadrilla del Manolo se la iba tragando la noche poco a poco. Tinorio le dijo, con voz muy grave.

TINORIO: ¡Aguanta, hombre! ¡Aguanta!

Porque el Chico estaba haciendo desesperados esfuerzos para no salir corriendo detrás de esa gente. La cuadrilla del Manolo desapareció totalmente en la oscuridad. El tren pitó otra vez, ya muy lejos, y

el sonido se perdió en la noche. Maxi todavía seguía mirando hacia allí. Los dos segadores lo cogieron entre ellos y se alejaron de espaldas, calle arriba.

VIEJO: ¡Ven, Maxi! ¡Ahora vamos a emborracharnos!
Y se fueron, cantando mientras arriba estallaban los cohetes y lo llenaban todo de luz.

CANCION: Abreme la puerta,
dorado clavel;
ábreme la puerta,
que te vengo a ver,
que te vengo a ver,
que te vengo a ver,
Inés, Inés, Inesita, Inés.

*Todavía una vez se volvió Maxi para mirar atrás.
Pero ya no había nadie.*

Escena 94 (Ext. Noche).

Planos (8) 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577.

La plaza del pueblo ya está casi vacía. La fiesta ha terminado. Muchos de los carros del ruedo ya han sido retirados. Todo el suelo está lleno con los variados despojos de todo lo que sirvió para la alegría popular. Los feriantes han terminado su negocio. Las barracas están cerradas y algunas de ellas están siendo desmontadas. Hay luz en la taberna y se oyen voces de hombres que hablan y cantan. Pasan unos borrachos. A lo lejos, un grupo de rondadores se pierde por una de las callejas del pueblo. Ahora es el reino del perro solitario que lo husmea todo, del murciélago que vuela y vuela alrededor de la luz de la farola central que oscila con el suave y cálido viento nocturno y hace bailar la luz y la sombra sobre el pateado suelo de la plaza. A veces, se oyen los grillos lejanos. Juan sale de la taberna. Ha bebido un poco. Tiene los ojos cargados. Da un traspiés y luego se rehace. Se pasa el dorso de la mano por la boca. Sale a la plaza. No hay casi nadie. Unos borrachos ríen junto al pilón de la farola y se salpican. Cruzan un hombre y una mujer.

Juan se va hacia ellos y cuando está muy cerca, se da cuenta de que esa mujer no es Andrea. Porque Juan está buscando a Andrea. Y mira por todas partes. Pero ya no se ve a casi nadie. Juan da una pequeña carrera y se acerca hasta unos feriantes que desmontan una barraca. Los hombres le miran con extrañeza y recelo. La cara de Juan está ahora como crispada y hay en sus ojos una luz alarmante. Juan está perdiendo la calma por momentos. Se aleja caminando muy deprisa, hacia el fondo de la plaza y a veces se vuelve para mirar atrás. Grita:

JUAN: ¡Andrea!

Y luego ya corre decididamente hacia el fondo oscuro de la plaza. Llega hasta allí jadeante y terrible y se para otra vez. Grita más fuerte:

JUAN: ¡Andrea!

Y con ese grito, sale corriendo y metiéndose por una de las callejas que a la plaza desemboca, pronto desaparece en la oscuridad de la noche. Se le oye gritar, a lo lejos.

JUAN: ¡Andreaaaa!

Y después nada. Vuelve el silencio. El lejano canto de los hombres en la taberna. El chirrido de la lámpara de la farola que se bambolea. Los grillos. Nada. La plaza está vacía, sola, con el perro que husmea y la luz sobre el suelo que va y viene.

Escena 95 (Int. Noche-Ext.)

Planos (13) 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590.

Andrea y Luis entraron en el almacén.

Uno de los caballos, se estremeció. El portalón batía contra su marco. La llama del farol de acetileno, osciló y las sombras enormes de Luis el Torcido y Andrea corrieron por las paredes agrietadas. Andrea se asustó con el ruido de la puerta. Luis el Torcido, la tranquilizaba.

LUIS: Se ha levantado viento.

Andrea, de pronto, empezó a preocuparse. Miró a su alrededor. Allí estaban las cosas de los segadores, pero no había nadie.

ANDREA: ¿Dónde estarán?

Luis el Torcido, sonrió y se acercó a Andrea.

LUIS: Por ahí. Bebiendo.

Andrea sintió como un escalofrío. Se le nubló el rostro. Luis el Torcido lo notó.

LUIS: ¿Qué te pasa?

Andrea intentó disimular ese temor oscuro que de pronto le había asaltado el corazón y sonrió, forzadamente, al Torcido.

ANDREA: Nada. Pensaba en Juan.

LUIS: ¿Y qué?

ANDREA: Me estará buscando.

LUIS: Ya vendrá.

Andrea no quería mirar al Torcido. Temía que se diese cuenta de la verdadera y oculta causa de su temor. Miró a su alrededor, a esa oscura y crujiente soledad que los envolvía.

ANDREA: No están los otros.

Luis el Torcido se acercó a ella y la tomó por los hombros. Dulcemente hizo que Andrea levantara la cabeza y lo mirara.

LUIS: ¿Tienes miedo?

Andrea lo tenía realmente y creyó ahora que Luis el Torcido había ya adivinado.

ANDREA: ¿De qué?

LUIS: De Juan. De que venga y nos vea aquí, solos.

Andrea no dijo nada. Le miraba con grandes ojos asustados. Luis el Torcido creyó que ese silencio significaba sí y sonriendo, se separó de ella y acercán-

dose al gran montón de paja que había en un rincón, comenzó a recoger todas sus cosas. Andrea miró lo que el Torcido estaba haciendo.

ANDREA: ¿Qué haces?

LUIS: Me voy. A casa del amo. De todos modos tenía que ir por la mañana temprano a cobrar la contrata. Lo dijo.

Luis el Torcido ya había recogido todas sus cosas y caminó hacia la salida. Andrea fue con él.

ANDREA: ¿Y dónde vas a dormir?

Luis el Torcido se volvió a ella.

LUIS: ¿Tú crees que voy a dormir?

Y diciendo esto se inclinó para besarla suavemente. Pero Andrea no estaba en ese beso. Luis el Torcido la habló sin separar su cara de la de ella.

LUIS: Mañana, os juntáis allí conmigo.

Se separó de ella. Dijo radiantemente:

LUIS: Y luego, nos iremos. A casa.

Andrea le vio tan sonriente, tan hermoso y confiado y sintió un gran miedo por él, por todas esas cosas que ella estaba pensando. Se abrazó de golpe a su cuello. Andrea ocultaba su cara en la del Torcido. Así él no podía ver esa tortura que le asomaba ahora a los ojos. Luis el Torcido, en cambio, era feliz. Andrea preguntó:

ANDREA: Luis, ¿siempre hay que cumplir lo que se jura, verdad?

Luis el Torcido se sonreía. No hubiese podido adivinar nunca el secreto pensamiento de Andrea y se imaginó cosas agradables.

LUIS: Claro.

Y entonces, Andrea cerró los ojos. Estaba aterrorizada. Se besaron. Luis el Torcido sintió esa desesperación en el beso de Andrea. Cuando se separaron y la miró, vio que tenía los ojos húmedos. Creyó que

era señal del amor que le tenía, y por un lado no iba descaminado. La sonrió y diciendo:

LUIS: Hasta mañana.

Se separó de ella. Andrea lo vio alejarse por la calleja y hundirse en la oscuridad. Luego se volvió, cerrando el portón. Caminó unos pasos, la vista fija en algo, llenos los ojos de un terror infinito, sujetándose la cara con sus manos. Y de pronto, con un sollozo ahogado, cayó de rodillas y se tapó la cara con las manos. Estaba allí sola, en esa oscura dependencia de labor, su gran sombra sobre la pared sucia de telarañas y grietas, los caballos agitando el viento sacudiendo el portón de la entrada. Estaba de rodillas. La cara tapada por las manos y nadie hubiese podido decir si lloraba o estaba rezando o pedía perdón.

Escena 96 (Ext. Noche).

Planos (13) 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603.

Luis el Torcido, atravesó la plaza desierta. Todavía había luz en la taberna y dentro alguien cantaba. El viento ahora era más fuerte y hacía oscilar la luz de la farola, con más violencia. Agitaba las banderitas de colores y movía las cadencas que habían servido de adorno a una fiesta que había ya terminado. Por el suelo, arrastraba papeles y polvo y en algún sitio se formaba un pequeño remolino, con todos esos restos de la fiesta. El Torcido caminaba con grandes y seguros pasos y de pronto una voz le llamó y tuvo que pararse y volverse.

JUAN: ¡Torcido!

Juan Díaz había surgido a sus espaldas y allí estaba ahora plantado delante de él, con una expresión sombría en el rostro. Hablaba secamente, como con prisa.

JUAN: ¿Y Andrea?

Luis el Torcido contestó tranquilamente. Aún no ha-

bía notado nada especial en Juan o si acaso creyó que había bebido un poco y que tenía mal vino.

LUIS: En el almacén. Yo me voy a acercar ya a casa del amo y mañana...

Pero no pudo acabar, porque Juan le cortó las palabras con dureza:

JUAN: Tú no vas a ningún lado.

Luis el Torcido, frunció el ceño. Se había dado cuenta de ese tono terriblemente agresivo que había en las palabras de Juan, en toda su actitud, en sus ojos.

LUIS: ¿Qué te pasa, hombre?

JUAN: Nada. Sólo quiero hablar contigo. Y luego, cumplir algo que he jurado. ¿No te imaginas lo que es?

Esas palabras, impresionaron hondamente a Luis el Torcido. Pensó en seguida en Andrea y en lo que había dicho y no pudo ver una relación clara entre una cosa y otra. Una sospecha empezó a nacer en su corazón. Se fijó detenidamente en Juan. Estaba allí, delante de él, con una mirada siniestra, el rostro desencajado. Comprendió de golpe que Juan, borracho o no, venía por él. Recogió sus nervios. Dijo, serenamente:

LUIS: Juan, no te tengo miedo. Pero escucha, debes de saber algo que...

Juan le cortó otra vez. Casi le gritaba.

JUAN: Lo único que sé, es que yo no maté a Salvador. Y sin embargo, me encerraron durante diez años. ¿Sabes tú, lo que son diez años? ¿Y sabes tú quien fue el que me cargó la muerte de Salvador?

Luis el Torcido, se alarmó. Esa sospecha se hacía más grande a cada instante y le iba llenando el corazón.

LUIS: ¿Tú lo sabes?

Juan Díaz se dio el gusto de mostrar al Torcido toda la jugada, desde el principio.

JUAN: Sí. Andrea y yo fuimos con la cuadrilla sólo para una cosa. Para estar seguros de que habías sido tú.

Luis el Torcido se horrorizó con esas palabras. Todavía una última pregunta para salvar su esperanza. Toda su ilusión estaba en esa pregunta.

LUIS: ¿Andrea te lo ha dicho?

JUAN: ¿Qué importa quién? Lo único que importa ahora es que fuiste tú. Tú. Tú.

Y Juan Díaz señalaba con el dedo al responsable de todas sus desgracias. Juan Díaz estaba fuera de sí. El odio contenido durante tantos y terribles años brotaba ahora impetuosamente.

JUAN: ¡Luis el Torcido! He jurado matarte. Allí, delante de Salvador, se lo juré a Andrea.

Luis el Torcido no pudo más. Aquello colmaba la medida, destrozaba todo lo que adoraba y creía ahora y de nuevo se hundía en el odio del que poco a poco el amor de Andrea le había apartado. No era posible aquello. Dio casi un salto para acercarse a Juan. Le hubiese querido coger del cuello y apretárselo hasta hacerle hablar.

LUIS: ¿Qué dices? ¡Canalla!

Pero Juan se había echado para atrás y ahora en su mano había algo que brillaba. Un cuchillo.

JUAN: ¡No te acerques! Sí, a Andrea. Tuve que jurarla que te mataría, que mataría a Luis el Torcido.

Ahora ya todo el amor había desaparecido del pecho del Torcido y el odio antiguo asomaba a los ojos. Juan Díaz estaba allí, dispuesto a matarle. Le gritaba:

JUAN: ¡Vamos! ¿Qué esperas? Cara a cara te mato. Lucha. ¡Lucha!

Luis el Torcido estaba muy pálido. Le temblaba la barbilla al hablar. Estaba lleno de una pena rabiosa. Pidió una tregua.

LUIS: Dime, sólo una cosa. Andrea, ¿sabía todo esto?

JUAN: Si.

Luis el Torcido se quedó como rígido, con una locura terrible en los ojos. Empuñó su hoz y se parapetó con sus cosas. Se plantó en el suelo.

LUIS: Bueno. Aquí estoy. Ven.

Y allí estaban los dos enemigos, al fin frente a frente, con las armas en la mano. Dispuestos a partirse el corazón. La plaza estaba barrida por el viento arrastrando los despojos coloreados de la fiesta. La luz oscilaba, yendo y viniendo, dejando en la oscuridad alternativamente a cada uno de los contendientes en esta sin igual batalla. De pronto, se oyó una voz que les llamaba:

VOZ: ¡Eh! ¡Amigos!

Venían hacia ellos, saliendo de una calleja lateral, unos rondadores, sonando la guitarra y cantando. Y el que venía en cabeza, se acercaba a Juan y al Torcido, invitándoles a gritos a beber en la bota que llevaba:

VOZ: ¿Quién quiere vino?

Los de la ronda mientras, cantaban:

CANCION: Esta noche voy de ronda,
voy de ronda por la calle;
que duerma el que tenga gana,
que yo no despierto a nadie.*

El borracho de la bota estaba ya al lado del Torcido. Juan y su enemigo ya no luchaban. Era imposible con todos esos testigos. Se miraron por encima de esa canción tonta de los rondadores. Habló el Torcido.

LUIS: Ya sabes dónde voy y dónde estaré. Te espero, Juan.
Y diciendo esto, se dio media vuelta y se fue, cru-

* Popular.

zando la plaza. Detrás de él, corría el borracho, gritándole:

BORRACHO: ¡Eh! ¡Segador! ¡Bebe!

Y tras el borracho iba la ronda con la guitarra y su canción. Juan estuvo viendo alejarse a Luis el Torcido, perseguido por el borracho y la ronda y por los papeles y el polvo que el viento enviaba tras los rondadores y por el perro que iba detrás de todo esto ladrando y ladrando. Al final desaparecieron todos en la oscuridad y sólo quedó la plaza vacía, el crujido agrio de la lámpara de la farola que el viento hacía oscilar y la luz barriendo una y otra vez el suelo de la plaza, donde se levantaban de tiempo en tiempo remolinos de polvo y papeles.

Escena 97 (Int. Ext. Noche-Amanecer).

Planos (19) 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622.

Juan estaba despierto. Sentado en el montón de paja, en la gran cuadra en sombras. Juan tenía la vista clavada en algún sitio y pensaba. Seguramente estaba viendo ahora toda su vida, todos los momentos malos de su vida. Cerca de él dormía Andrea y más allá, detrás de una pared medianera, medio derruida, los segadores, con un sueño pesado de vino y cansancio. La luz del farol de acetileno hacía correr grandes sombras por las paredes. En el fondo oscuro e impreciso de la cuadra, los caballos se removían de vez en cuando. El portón de la cuadra, batido por el viento, golpeaba el marco de tiempo en tiempo y sonaba huecamente en ese silencio.

Juan seguía allí quieto, los ojos abiertos, la mirada fija y terrible. Al cabo de un tiempo se levantó, justo después de ver la primera y debilisima luz del amanecer filtrándose por un ventanuco de la cuadra. Se puso en pie y comenzó a recoger sus cosas. Estaba de espaldas a Andrea. Andrea abrió los ojos, no porque se despertase, sino porque no dormía y espiaba a su hermano. Juan, de un soplo apagó la

luz. Ya estaba preparado para la marcha. Se acercó hasta su hermana y se sorprendió de verla con los ojos abiertos. Andrea le miraba intentando descubrir toda la verdad que Juan ocultaba.

JUAN: ¿No duermes?

Hablaban aún como en voz baja. Pesaba el silencio caliente y dulzón de la cuadra.

ANDREA: ¿Dónde vas?

Juan no dijo nada. Miraba fijamente a Andrea. Ella debería haber comprendido ya.

ANDREA: ¿Dónde vas, Juan?

JUAN: Luis el Torcido, me espera.

ANDREA: ¿Para qué? Contéstame, ¿para qué?

JUAN: Ya sabes para qué.

Y dándose vuelta, caminó hacia la puerta de la cuadra. Andrea se quedó un instante inmovilizada por el espanto que las palabras de Juan suponían. Después, se levantó y alcanzándolo se puso delante de su hermano, sujetándole.

ANDREA: No. Juan, no vayas. No vayas. Más sangre, no. *Juan la estuvo mirando, estuvo viendo ese súbito enloquecimiento de Andrea y no comprendió exactamente lo que había cambiado en ella. Andrea suplía.*

ANDREA: No tienes que matarlo. Yo le quiero.

Se quedó casi tan sorprendida como Juan de sus propias palabras. Luego recalcó, orgullosamente, desafiante, su amor por el Torcido.

ANDREA: Sí. Le quiero.

Juan la miró con una tristeza escondida en el fondo de sus ojos.

JUAN: ¿Y a mí, me quieres?

Andrea se abrazó a su hermano. Estaba horrorizada.

ANDREA: ¡Juan! Tú eres mi hermano.

Juan no se había movido. Estaba erguido, la cabeza alta, el cuerpo de Andrea aplastado contra el suyo.

JUAN: Sí. Un hermano que ni siquiera conocías. ¿No te acuerdas, Andrea? Dijimos que había que estar seguros de que era él. El fue. Lo sabes, ¿verdad?

Andrea negó. Hubiese negado cualquier cosa por salvar al Torcido.

ANDREA: No. Yo no sé nada. Ni tú.

Ahora Juan la cogió por los hombros y zarandeándola, casi la gritaba.

JUAN: Yo sí. Yo sí. Y Santiago el Viejo también. Y tú. Y tú. Dilo, dilo.

ANDREA: Sí. Fue él. Fue él.

Juan soltó a Andrea. Se miraban los dos como enemigos. Juan creía haber vencido.

ANDREA: ¿Y qué? ¿No puedes perdonar?

Hubo un silencio. Los caballos, se removían. Batía el portón.

JUAN: Hubiese podido. Yo volví a casa, ¿comprendes? Con los míos, contigo, con él también. Sólo quería olvidar, vivir.

Y ahora todo se vuelve terriblemente contra Andrea. Juan la acusa. La señala.

JUAN: Tú me empujaste. Me recordaste que tenía que odiar. Bueno, le odio. Ahora le mataré. Ahora pagaré todo, mi sufrimiento y el de mi gente.

Y quiso apartar a Andrea de su camino para salir ya de ese lugar. Pero Andrea se echó sobre la puerta, de espaldas, tapándola con su cuerpo. Estaba fuera de sí.

ANDREA: No saldrás. Me tienes que matar a mí primero. Su enemigo, es mi enemigo. Y si tú le odias, yo también a ti.

Juan se quedó perplejo. No sabía qué hacer, no sabía cómo era posible que Andrea estuviera allí, delante de él, diciendo esas palabras terribles.

JUAN: ¡Andrea!

Andrea suplicó de todo corazón:

ANDREA: Yo he perdonado, Juan. Perdona tú.

Juan miraba a su hermana y veía en sus ojos esa petición desesperada. Negó con la cabeza.

JUAN: No. Tengo que matarle.

Y quiso avanzar sobre la puerta, sobre Andrea. Pero Andrea, sin que él pudiese evitarlo le arrebató una de las hoces que llevaba y se alzó, un instante después ante Juan, fieramente, dispuesta a todo. Tenía una hoz en la mano. Los hermanos se miraron un instante. Juan comprendió que Andrea no estaba dispuesta a ceder.

ANDREA: No lo harás. Te juro que no lo harás.

Y sin medir otra palabra se lanzó sobre Juan en cuanto éste quiso adelantar un paso hacia la puerta. Se lanzó sobre él decidida a lo que fuera, a matar a Juan con tal de salvar a Luis el Torcido. Gritaba.

ANDREA: Te juro que no lo harás.

Juan pudo desarmarla fácilmente y ya cogido en el juego de su propia cólera, para deshacerse de ella la cruzó la cara con su grande y poderosa mano.

JUAN: Yo también he jurado, Andrea.

Andrea cayó al suelo, sin un gemido, como muerta. Los cabellos se removieron. Juan miró a su hermana con una profunda ternura. Luego, escuchó un instante, por ver si los segadores se habían despertado. Había un gran silencio. La puerta golpeaba. Juan levantó a su hermana del suelo y la depositó sobre un montón de paja. Le quitó dulcemente el pelo de la cara y su mano casi rozó en una caricia el rostro de Andrea, que parecía dormir. Luego Juan se incorporó y abriendo la puerta, salió a la calle.

El cielo estaba cubierto de grandes nubarrones grises. Era la primera luz del alba. Soplaban un poco de viento. La calleja estaba vacía. Todo el pueblo lo estaba. Juan comenzó a andar con sus seguras, grandes, poderosas, zancadas. Se veía en sus ojos una terrible decisión de muerte. Había un gran silencio sobre toda la tierra.

Escena 98 (Ext. Amanecer).

Planos (4) 623, 624, 625, 626.

Juan atravesó la plaza del pueblo, con la primera gris claridad de este amanecer. La plaza estaba desierta. El viento hacía bailar las guirnalda ya rotas de la fiesta y lucía aún, moviéndose con un chirrido, la lámpara de la farola. El ruedo de carros continuaba allí todavía y las barracas estaban todas cerradas. El viento arremolinaba suavemente polvo y papeles. El perro que dormía en alguna parte, levantó la cabeza y miró a ese hombre que cruzaba la plaza.

Juan, no movía un músculo de la cara ni apartaba un ápice la vista de eso que él estaba buscando. A cada paso, renacía en él y crecía un recuerdo doloroso. Todo el pasado de sufrimientos de él y los suyos, adquiría ahora para Juan una presencia vivísima y terrible. Sus pasos no perdían un solo instante el ritmo que le llevaba hacia la muerte, hacia la sangre. Juan miraba sin pestañear, su irrenunciable destino. Juan atravesó la plaza y desapareció.

Otra vez el silencio, otra vez el viento haciendo bailar las guirnalda. El perro dejó de mirar a ese hombre que pasaba, y escondió la cabeza entre las patas. Juan, siguió su camino a la venganza.

Escena 99 (Ext. Amanecer).

Planos (5) 627, 628, 629, 630, 631.

La tierra estaba callada bajo las grandes nubes grises del amanecer. Luis el Torcido, estaba sentado junto a unos

haces de ese rastrojo, cerca de la casa del amo. Luis el Torcido esperaba y esperando a ese que tenía que venir, pensaba. Pensaba en Andrea, en Juan, en la Casa Grande, en las palabras de la madre, que otra vez le volvían a aparecer cargadas de razón. Y de nuevo, en los ojos de Luis el Torcido, apareció una mirada feroz. La tierra estaba en silencio. Las grandes nubes corrían por el cielo y ocultaban el sol. Luis el Torcido, esperaba. Los surcos interminables y paralelos iban a juntarse seguramente en ese punto por donde el enemigo tendría que aparecer. Una bandada de pájaros negros levantó de pronto el vuelo y pasó chillando por encima y muy cerca del Torcido. Luis el Torcido se levantó de golpe y miró la tierra desolada. No se veía nada. Pero Luis sabía que ese que tenía que venir, vendría. Luis el Torcido recogió sus cosas y se puso a andar, cruzando el rastrojo, hacia su enemigo. Otros pájaros levantaron el vuelo, chillando y volando pesadamente bajo el cielo gris. Luis el Torcido, tenía la vista fija en algo delante de él. Seguramente en ese minuto de sangre que pronto iba a sonar. Caminó sobre el rastrojo y luego, entró en la tierra que lindaba con el campo ya segado y que era un barbecho, limpio y desnudo, reseco por todos los soles del verano. Sus pasos levantaron cada vez una pequeña nube de polvo. Luis el Torcido caminó al encuentro de su enemigo. El viento, alguna vez, levantó un remolino de polvo, de tierra rojiza del barbecho. Los pájaros negros se perseguían chillando en el cielo oscuro.

Escena 100 (Ext. Amanecer).

Planos (4) 632, 633, 634, 635.

Juan caminó sobre la tierra silenciosa y vacía. El pueblo estaba allá a sus espaldas. El cielo estaba encapotado, corrían nubes casi negras en el horizonte. Muy lejos retumbó un trueno y su fragor se fue corriendo por los cielos hasta perderse. Juan seguía andando. Ante él, se abría toda la tierra ya segada, los barbechos secos y oscuros. Una bandada de pájaros negros se levantó ante él y voló

chillando agriamente. Juan no movió un solo músculo de su cara contraída. Sus ojos buscaban el hombre que venía a matar. Un trueno, retumbó más cerca en el cielo sombrío. A lo lejos, sobre la tierra desnuda en esta fría luz del amanecer, un hombre caminaba a su encuentro. Juan se dio cuenta de que era el que buscaba, de que era Luis el Torcido. Continuaba andando con sus pasos seguros y largos hacia el corazón de su enemigo. El fragor del trueno se iba ya perdiendo. El viento arremolinó polvo. Juan caminaba.

Escena 101 (Ext. Amanecer).

Planos (3) 636, 637, 638.

Luis el Torcido vio a ese hombre allá a lo lejos, que se acercaba, viniendo hacia él. Su rostro no se conmovió nada, pero en sus ojos brilló un relámpago de alegría ferroz. Los pájaros negros chillaban sobre Luis el Torcido, caminando hacia su destino. El viento barrió la tierra oscura y levantó un remolino de polvo que girando se alejó hasta perderse. La tierra estaba solitaria y callada. Sólo, bajo el cielo gris, dos hombres caminaban, uno hacia otro. Un trueno retumbó cerca y su ruido fue rodando y rodando, hasta perderse. Luis el Torcido siguió andando.

Escena 102 (Int. Ext. Amanecer).

Planos (8) 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646.

Los segadores, se inclinaron todos alrededor de Andrea. Santiago el Viejo la incorporó en sus brazos. Maxi el Chico, le frotaba las manos. Pablo el Tinorio la hablaba y dándole palmadas en la cara intentaba hacerla volver en sí.

TINORIO: ¡Andrea! ¡Andrea!

Andrea al fin, abrió los ojos. Tardó un instante en darse cuenta de lo que pasaba. Luego, el terror volvió a entrar en ella y dando un pequeño grito se

levantó de golpe y miró a todas partes. Los segadores la miraban sin comprender. Andrea no cogió al Viejo, lo gritó, casi llorando.

ANDREA: ¡Viejo! ¡Se van a matar!

Se lo decía a todos.

ANDREA: ¡Se van a matar!

Y sollozando, se abrió paso entre ellos y salió a la calle.

Todavía el pueblo estaba dormido en este oscuro amanecer. Andrea corrió por la calleja solitaria y silenciosa, con un espanto terrible en los ojos. No oyó siquiera los caballos que se acercaban. Iba Santiago el Viejo montando a pelo uno de los caballos de la cuadra y Maxi, iba con él. En el otro, montaba el Tinorio. Santiago el Viejo azuzó a su montura. Tinorio para el suyo, delante de Andrea. La dijo, tendiéndole el brazo.

TINORIO: ¡Monta!

Y subiéndola casi en vilo la sentó a la grupa. El caballo dio un salto y galopó, calle arriba haciendo rebotar el dormido silencio contra todas las paredes.

Los caballos atravesaron la plaza desierta a galope tendido, rompiendo alguna de las guirnaldas de la fiesta. El perro dejó de dormir y la ladró. Los caballos golpearon el silencio con mil ecos. Un trueno retumbó en el cielo oscuro y el fragor galopó también hasta perderse. Como los caballos.

Escena 103 (Ext. Amanecer).

Planos (6) 647, 648, 649, 650, 651, 652.

Juan Díaz y Luis el Torcido caminaron el uno hacia el otro, sobre la tierra solitaria y seca. Arriba, las nubes oscuras llenaban todo el cielo. Un soplo de viento rozó el suelo levantando una cortina de polvo. Los pájaros negros,

chillaban y chillaban. Los dos hombres se fueron acercando y a medida que avanzaban el corazón de cada uno latía con más fuerza. Iban fijos cada uno en los ojos del otro. Los pasos se fueron haciendo más lentos a medida que se aproximaban. Como si se hubiesen puesto de acuerdo, cada uno de ellos, sin detenerse, fue tirando todo lo que era inútil para la pelea. Al final, estaban como desnudos, el corazón dispuesto, un cuchillo en la mano. Se habían parado. Estuvieron un momento mirándose, sin decirse una palabra, buscando para la punta del acero el camino por donde la muerte iba a entrar. Estaban allí, bajo el cielo negro, solos en el silencio de la tierra, dispuestos ya para la terrible lucha, como esperando una señal. Retumbó un trueno sobre sus cabezas y el fragor enorme y próximo fue rodando por toda la tierra. Entonces, Juan Díaz y Luis el Torcido, empezaron a luchar.

Escena 104 (Ext. Amanecer).

Planos (3) 653, 654, 655.

Los caballos volaron sobre el camino, golpeando el suelo con sus cascos, levantando una enorme polvareda. Rebotaba el sonido sobre todos los obstáculos de esta ondulada llanura y la galopada era como un trueno prolongado. Santiago el Viejo y Tinorio iban picando a sus monturas desesperadamente. La tierra venía hacia ellos rápidamente mostrándoles su absoluta soledad. Allá abajo, aparecieron ahora las figuras de dos hombres, próximos el uno al otro. Desde lejos nadie hubiera dicho que eran dos hombres que se estaban matando.

Escena 105 (Ext. Amanecer-Día).

Planos (23) 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678.

Juan Díaz y Luis el Torcido, dieron vuelta, el uno alrededor del otro, buscándose el corazón con la punta del

cuchillo. Jadeaban. Ese y el ruido del viento y los chillidos de los pájaros negros y la voz tronante de los cielos, eran el silencio de la tierra desnuda. Juan Díaz y Luis el Torcido, estaban desencajados, una luz de miedo y de coraje en sus ojos, sangre en el cuerpo por los primeros tajos.

Detrás de ellos, alguien se acercaba galopando. Pero los luchadores no se dieron cuenta, no se daban cuenta de nada, salvo de ese terror que sobrecogía a cada uno y que sólo podía acabar con la muerte del otro. Los caballos ya estaban encima de ellos, haciendo saltar con sus cascos la tierra oscura y reseca del barbecho. Los caballos pasaron como una tromba entre los luchadores separándolos. Se encabritó el caballo que montaba Santiago el Viejo con el parón que le había dado. Andrea corría ya hacia Luis el Torcido. Los segadores descabalaron y se fueron hacia ellos. Juan Díaz y Luis el Torcido estaban separados, dispuestos a atacarse, dispuestos a que nadie les interrumpiese su pelea. Los segadores, los tres hombres, se acercaron juntos hacia Juan, Juan les plantó cara.

JUAN: ¡No acercaros!

Los segadores se fueron deteniendo. Miraron a Juan, miraron a Andrea y a Luis el Torcido. El Torcido le estaba gritando.

LUIS: ¡Quítate de ahí! ¡Fuera!

ANDREA: ¡Luis!

LUIS: ¡Fuera te digo!

Y cogiéndola de un brazo, la echó violentamente a un lado siguió avanzando hacia Juan. Juan Díaz ya lo estaba esperando y dio un paso hacia él. Se oyó gritar a Andrea, como un alarido terrible.

ANDREA: ¡Juan!

Los tres segadores se pusieron ahora entre los dos luchadores. Santiago el Viejo, el Chico y el Tinorio. Cada uno de ellos llevaba una hoz en la mano y estaban dispuestos a degollar a cualquiera que se moviese. Andrea se puso con ellos. Juan y Luis el

Torcido estaban llenos de rabia y en cualquier instante parecía que se iban a abrir paso a cuchilladas para llegar hasta el corazón de su verdadero enemigo. Retumbó un trueno pavoroso encima de sus cabezas. Parecía como si el cielo entero reventase sobre toda la tierra. Se oyó gritar al Viejo:

VIEJO: ¡Quietos!

Ni Luis ni Juan se movieron. Veían las hoces y los ojos de los segadores y no se atrevieron a moverse. El Viejo los miró. Primero a uno, luego a otro. Los segadores estaban llenos de una cólera justa y hermosa. Andrea estaba con ellos. Todo era un silencio hecho con el viento y el ruido de la tierra. Juan y Luis jadeaban con fuerza. Santiago el Viejo habló:

VIEJO: ¡Ahora escucharme! ¡Sois un par de desgraciados! Partiros el corazón, si queréis. Os dejaremos. Pero, al que quede vivo, juro por Dios que lo matamos nosotros.

Y no dijo más.

Los hombres estaban allí, la hoz en la mano y no cabía duda de que era cierto lo que el Viejo había hablado. Juan Díaz y Luis el Torcido los estaban mirando uno a uno y miraron a Andrea y después se miraron entre sí. Volvió a sonar un trueno en cielo oscuro y fue rodando y rodando hasta perderse. Juan Díaz y Luis el Torcido se miraban. El odio se fue escondiendo lentamente, muy lentamente en sus ojos. Se oía la tormenta que se alejaba. Juan miró el cuchillo en su mano, luego miró a Luis el Torcido. Bajó la vista al suelo y después levantó el brazo y clavó el cuchillo en la tierra a los pies del Torcido. Luego, Juan Díaz se dio vuelta y empezó a alejarse de todos ellos. La tormenta sonaba ya muy lejos. Andrea se acercó hasta Luis el Torcido y le miró con todo su amor. Luis el Torcido la miraba con una súplica en los ojos. Andrea dijo:

ANDREA: La tierra es grande. Cabemos todos juntos.

Luis el Torcido abrió su mano y dejó resbalar el cuchillo. Cayó al suelo, cerca del otro. Andrea tendió la mano al Torcido y los dos caminaron detrás de Juan Díaz. Los segadores, Santiago el Viejo, el Tinorio, el Chico, fueron después de ellos. Salía el sol. La cuadrilla se alejaba de aquel lugar. Iban separados pero, todos juntos. Los caballos iban buscando alguna hierba. Se acercaron a eso que brillaba en el suelo, los cuchillos. La cuadrilla seguía andando a lo lejos. Empezaba a salir el sonido caliente de la tierra seca y ya todo se inundaba de luz.

Escena 106 (Ext. Día).

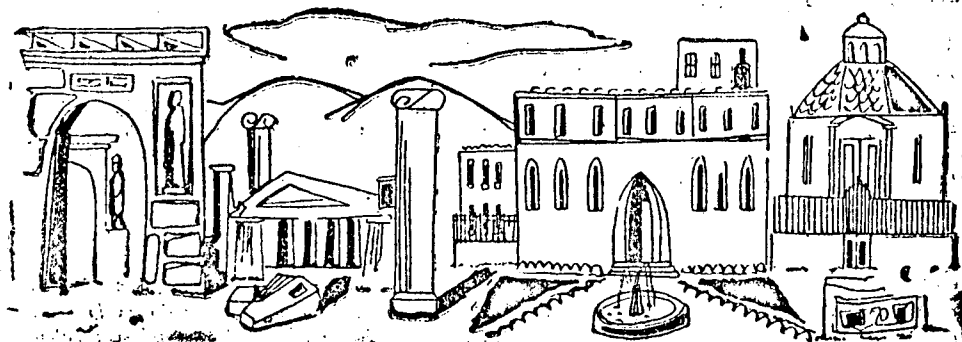
Planos (3) 679, 680, 681.

La cuadrilla de segadores de Luis el Torcido, caminó bajo el alto sol del mediodía. Iban a buen paso, como ligeros y tranquilos por dentro. Andrea caminaba entre Juan Díaz, su hermano, y Luis el Torcido. Detrás venían Santiago el Viejo, Pablo el Tinorio y Máximo, que todos llamaban el Chico. Crepitó a su alrededor toda la vida de la tierra.

Allá, sobre la gran llanura, seca, amarilla, desierta, marcharon los segadores. Emprendían ahora desde estas tierras de Castilla, todos juntos, el largo viaje de regreso al hogar.

FIN

Madrid, Marzo 1957



TEMAS DE CINE N° 3

«las cinco de la tarde»

6 escenas del guión de
Juan Antonio Bardem
y Alfonso Sastre que
rueda estos días el
primero

922

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

ESCENA 12

TABLADO FLAMENCO. INTERIOR. NOCHE.

(Domingo, 3 a. m.)

PLANOS (10) — 151 — 152 — 153 — 154 — 155 — 156 — 157 — 158 — 159 — 160.

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

En el lavabo, José, en camisa, se mira
al espejo mientras da encargada de los Ser-
vicios le limpia la chaqueta. Alguien le pide
fuego. Es María.

MARIA: Por favor...

María fuma y expulsa el humo. Sin mirarle, ligeramente.

Una pausa.

José se mira al espejo. Parece más pálido ahora. Murmura:

Otra pausa.

Vuelve la cara para decir con profunda tristeza:

José permanece frío.

En los ojos de María hay cólera cuando dice sordamente:

José no responde. La mujer ha terminado la chaqueta y le invita a ponérsela. El mete los brazos, pensativo.

MARIA: ¿Le ha hecho mucho daño?
JOSE: No.

MARIA: Temía que lo hiciera.
JOSE: ¿El qué?
MARIA: Lo que ha hecho. Está... desesperado.

JOSE: ¿Usted lo conoce?
MARIA: Soy... Somos buenos amigos.

JOSE: "¡Ojala que llegue el día en que nadie te mire a la cara!"
¿Habla así siempre?
MARIA: Nunca le oí decir nada parecido. Ahora... en el peor momento de su vida. Todo el mundo le ha abandonado.
JOSE: Yo no lo conocía. Cuando él era famoso y yo no era nadie, ni me hubiera atrevido a acercarme a él.

MARIA: Pero ahora usted puede mucho y él...

MARIA: ...él es un pobre hombre que les pide socorro. ¡Tienen que hacer algo! No le dejen así... Es capaz... No sé... de cualquier locura.

JOSE: Yo no puedo hacer nada. Tengo mis propios problemas.

MARIA: Si algún día se ve como Juan, se acordará de todo esto... Pero yo le deseo que, entonces, encuentre a alguien que le tienda una mano.

JOSE: No tengo nada contra Reyes. Dígaselo. Si estuviera en mi mano ayudarle... Pero...

Se vuelve hacia ella y la mira limpiamente, como si de pronto, en una frase, fuera a decir toda la verdad.

Ella asiente. No se figura de qué se trata ahora. La voz de José es un poco ronca para añadir:

Saca un billete pequeño y se lo da a la mujer que le ha limpiado la chaqueta. Es una vieja desdentada, que le desea:

José sale, María lo ve salir pensativa. En el tablado el canto y el baile siguen. Ahora es todo bullicio y alegría y jaleo. José llega hasta la mesa, abriéndose paso entre el humo y la diversión enardecida de la clientela.

José, corta la sonrisa con que le recibe Marcos, secamente.

Marcos se encoge de hombros. Se la da. José no saluda a nadie de la mesa y sal hacia la calle mientras a través del humo y del vino, sube hacia el corazón ese estrépito casi insoportable del tablado.

Marcos, sonríe. Y hay en esa sonrisa, mejor, en esa mueca como una turbia y oscura amenaza. El larguirucho como un reflejo también sonríe.

Y en el tablado, el apoteosis.

JOSE: Antes le hablaba de cuando no era nadie...

JOSE: Sigo siendo nadie... Eso es todo. Aunque usted no lo crea.

MUJER: Gracias... Y que haya mucha suerte mañana, señor.

JOSE: Dame la llave del coche.

MARCOS: Pero, ¿qué te pasa ahora?

JOSE: Que me voy a dormir...

MARCOS: En seguida nos vamos todos...

JOSE: Dame la llave, por favor.



E S C E N A

de noche se establece el silencio.

NAVE DEL MATADERO. INTERIOR. AMANECER.

(Domingo, 6 a. m.)

PLANOS (5) — 161 — 162 — 163 — 164 — 165.

Un cuchillo baja como un relámpago blanco. Un novillo alza la cabeza. Caen.

Una nave de matanza de ganado vacuno. Otro novillo cae. Los operarios se abalanzan sobre él, lo inmovilizan y apuntillan. Alguien que ha entrado en la nave da una voz.

Uno de los que se arrojaron sobre el novillo se vuelve. Es Paco.

Tiene las manos ensangrentadas y la colilla de un cigarro salpicado de sangre en la boca. Le pide a otro fuego con un gesto. Le encienden. Sale hacia el exterior.

E S C E N A

MATADERO. EXTERIOR. AMANECER.

(Domingo, 6 a. m.)

PLANOS (10) — 166 — 167 — 168 — 169 — 170 — 171 — 172 — 173 — 174 — 175.

José está repasando un mundo casi ya olvidado. En este silencio triste de la madrugada, todos los recuerdos, los sonidos, resuenan profusamente. Los pasos de José, los mugidos de las bestias que van a morir. Un viento frío. Hace un rato que dejó de llover.

José da unos pasos alejándose del gran

coche que brilla húmedo. Paco se sorprende al ver a José. "¿A esas horas?"

Paco se disculpa.

Muestra sus manos ensangrentadas. José sonríe.

José está mirando con curiosidad las instalaciones. Ante algo de tipo mecánico, comenta:

Pasan junto a ellos, colgadas de las patas, grandes reses abiertas en canal. José lo está mirando todo con angustiosa extrañeza, como si le sorprendiera de pronto el mundo, tan conocido sin embargo, en el que está. Paco le mira curiosamente. Asiste sin comprender bien de qué se trata, a la crisis, a la agitación de su viejo camarada. Por fin, con una voz casi íntima, José pregunta a Paco:

Es algo difícil de decir seguramente. Paco, desde su humilde mono ensangrentado, le mira interrogante. José desiste de la pregunta. Se explica de otro modo.

Paco, al pronto, no responde. Pregunta, con una voz neutra.

El chillido de un animal al que degüellan nos estremece. Paco repite:

José murmura.

Una pausa. Paco ya ha comprendido.

PACO: ¿Ocurre algo?
JOSE: No, nada. Que me iba para el hotel, no tenía sueño y me he acordado...

PACO: No te doy la mano porque...

JOSE: Estoy acostumbrado.
PACO: Tú te las ponías igual.
JOSE: Y aún ahora. He cambiado de traje pero el oficio viene a ser el mismo... Oficio de sangre, de matar...
PACO: No compares...

JOSE: Esto no estaba...
PACO: Lo purieron el año pasado. Vamos progresando.

JOSE: Paco, ¿tú nunca...? ¿Tú...?

JOSE: ¿No has pensado alguna vez en dejar esto, en librarte de la miseria...?

PACO: ¿Cómo?

PACO: ¿Cómo?

JOSE: Escapar...

PACO: Escapar... ¿Como tú lo has hecho? Para ti sí ha sido una

Están andando. Paco reflexiona en voz alta.

José parece ahora infinitamente triste. Todo aquel mundo, que fué el suyo. Aquellos hombres. Aquella vida que él ha abandonado por otra montada sobre el vacío y el peligro de muerte... Y Gabriela.

PACO:

Para mí no se trata de salir de aquí... Se trata de vivir mejor, aunque sea aquí. No sé si lo comprendes. Esto es un oficio, y se hace algo útil, y a mí me gusta... ha llegado a gustarme.

PACO:

Te has quedado pensando...

JOSE:

Sí...

PACO:

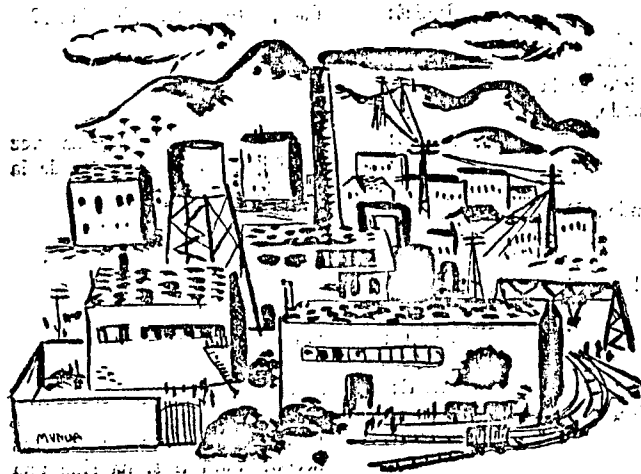
Tendríamos que vernos alguna vez más, ¿no te parece?

JOSE:

Claro.

PACO:

Esta tarde me quedé un poco cortado, pero ahora te digo que me alegro de que hayas vuelto al barrio, y que se lo diré a todos los compañeros. Ellos, por mucho que hayan dicho, también se alegrarán. Es que... bueno... ahora se te puede decir. No... no tienes muy buen ambiente en el barrio... porque dicen... decían... que ya no querías saber nada de nosotros.



Un silencio. José está conmovido. Dice casi en un susurro:

JOSE:

Paco...

PACO:

Qué...

JOSE:

Gabriela...

PACO:

¿Qué quieres con Gabriela?

JOSE:

Tengo que verla, Paco... Díselo... Es que... la necesito, ¿sabes?, y...

Está conmovido. Tiene los ojos húmedos.

PACO:

Yo se lo diré.

Como avergonzado de exhibir su emoción, José hace un gesto de vago saludo y se vuelve. Va hacia el coche. Paco tiene alegría en la cara mientras lo ve ir.

José, sólo, hacia el coche, en este lívido amanecer lluvioso. Algún novillo muge.

ESCENA 15

NAVE DEL MATADERO. INTERIOR. AMANECER.

(Domingo 6 a. m.)

PLANOS (15) — 176 — 177 — 178 — 179 — 180 — 181 — 182 — 183 — 184 — 185 — 186 — 187 — 188 — 189 — 190.

Un novillo muge. El novillo acepta la cita que le hacen. Se arranca. La cuchilla semicircular le secciona las patas delanteras. Cae. Es apuntillado. Y luego rajado, golpeado. Corre la sangre. Resuenan los hachazos. Empujada por alguien la cabeza del novillo se desliza sobre el suelo escurridizo, se acerca. Se acerca.



"SUITE" DEL HOTEL. DORMITORIO. INTERIOR. DIA.

(Domingo, 10 a. m.)

PLANOS (5) — 191 — 192 — 193 — 194 — 195.

NOTA: Las piezas de la "suite" serán denominadas, siguiendo el orden de penetración desde el pasillo: salón, living, dormitorio y lavabo. En el living hay un aparato de T. V.

José se despierta sudoroso, sobresaltado, lleno de angustia. Seguramente ha gritado. Está incorporado en la cama, respirando con fatiga, temblando, acostumbándose poco a poco a esa realidad, la alcoba, a esa penumbra sumorosa. Está volviendo del más terrible horror. La puerta del armario cruje. Es el mozo de estoques, que trajina en él, seleccionando uno entre los diversos trajes de toreros. José mira a ese hombre, intentando reconocerlo. El hombre, desde ese contraluz, le habla:

José niega con la cabeza. Todavía no ha reaccionado del todo. El mozo entreabre unas cortinas. Entra una luz triste

José se pasa una mano por la cara, suspira. Intenta sonreír. Dice:

El mozo saca un traje de luces del armario. Se lo muestra a José.

José siente un pequeño escalofrío. Sólo dice:

Mientras el mozo coloca el traje en una silla, José se levanta de la cama pesadamente. Su rostro está sombrío y fatigado, como si tuviese un terrible dolor de cabeza. Se calza las zapatillas y mientras se pone el batín sale de la alcoba.

MOZO: Buenos días... ¿Quiere algo, maestro?

MOZO: ¿Qué tal ha dormido?

JOSE: Mal.

MOZO: El señor Marcos ha dicho que éste...

JOSE: Está bien...

"SUITE" DEL HOTEL. LIVING. INTERIOR. DIA.

(Domingo, 10 a. m.)

PLANOS (15) — 196 — 197 — 198 — 199 — 200 — 201 — 202 — 203 — 204 — 205 — 206 — 207 — 208 — 209 — 210.

José entra en el "living" anudándose el batín. Mira, a través del balcón, el cielo. Está nublado. Un gesto de inquietud. "Hay viento..." Alguien le habla.

MARCOS: Buenos días, José.

Se vuelve. Es Marcos. Está encendiendo unas lamparillas ante estampas y estampitas y santos de todos los tamaños. José corresponde a su saludo con desgana.

JOSE: Buenos días...

Le mira hacer, entre irónico y sombrío. Marcos es cuidadoso, meticoloso, en su operación. Hay un orden, un ritmo, como si aquello hubiera que hacerlo de un modo determinado y no de otro. Como un rito o como una obsesión (no hay que pisar las juntas de las baldosas, etc.) José comenta al fin:

JOSE: Eso no se te olvida...

Marcos no se vuelve. Sigue.

MARCOS: No...

Marcos ha terminado. Se vuelve hacia él. Las llamas temblorosas, las imágenes. Marcos, tiene un gesto duro. Un silencio hostil. Marcos tiene algo desagradable que decir. José parpadea. Le teme a momentos como éste: "Que hable ya... Cuanto antes..."

MARCOS: Quería decirte... No vuelvas a hacerlo... Escenas como las de ayer a mí no... Demuéstrame en público el respeto que me debes, o te vas a acordar... ¿Entendido? Yo no estoy aquí para aguantarte, ni eso ni nada. Ya lo sabes.

Un silencio. José no sabe cómo explicar. Sólo frente a Marcos, no sabe cómo hacer.

Está en sus manos. Ante la gente es otra cosa. Marcos, ante la gente, tiene una eterna sonrisa para él. Solos, no tiene nada que hacer si el gesto de Marcos adquiere esa dura expresión de ahora. Siempre es así. José baja la cabeza. Apenas dice con muy poca voz:

También siempre es así. Marcos le perdona. Como ahora, que le golpea con afecto y pasa a preguntarle con una sonrisa afectuosa:

José mira, inquieto, hacia el exterior.

Es lo que a Marcos le interesa por el momento. Con ello se conforma. José se encoge de hombros, sin saber qué decir. O no tiene ganas de hablar. O es la angustia—una angustia conocida—que ya aparece. “Esta tarde...” Siempre la “tarde” como una amenaza. Marcos se sirve coñac de un armario. Bebe.

José se deja caer pesadamente en una butaca. Entorna los ojos. Dice con dejadez:

José no trata de hacer una frase cuando replica, ma’humorado:

Marcos ríe convencionalmente. Suena a falso esa risa. Bebe otro trago y comenta:

A Marcos le fastidia el tono de José esta mañana. Como el de anoche. ¿Qué le ocurre ahora? ¿Quiere molestarlo? En cualquier caso, habrá que cortar ese movimiento—¿de

JOSE: Estaba muy cansado...
MARCOS: Es igual. Ya pasó todo.

MARCOS: ¿Has descansado bien?
JOSE: No... Como siempre...
MARCOS: Lo siento.

MARCOS: Pero te encuentras bien para esta tarde.

MARCOS: Si viajaras en avión... eso lo facilitaría todo. Te matas en el coche, de un lado para otro.

JOSE: Un día dije que el poco valor que tengo no puedo repartirlo... y os hizo gracia.
MARCOS: Es que la tiene.

JOSE: Por lo visto, la verdad es algo que hace reír.

MARCOS: Has dicho una buena frase... Así me gusta, verte de buen humor.

JOSE: Tienes un sentido muy raro del humor.

rebeldía?—que se advierte en José desde hace hace algún tiempo. Se contiene aún pero ya hay ira en sus palabras.

MARCOS: Te ha dado por decir ahora que tienes miedo. Te divierte decirlo, para fastidiar. Pero es mentira.

JOSE: ¿Mentira?

Desde la puerta ve—sobre una silla, en el Dormitorio—el traje de luces que el Mozo acaba de colocar.

(Continúa la escena).

tiempos, la manera de llevar la ropa, la manera de estar hacia el efecto de que DON ERNESTO no estaba sentado en un miserable chiringuito perdido en el secarral de la llanura, sino en el mejor de los Harry's Bar que hay por el mundo.

DON ERNESTO saboreó el pitillo, exhalando el humo lentamente.

DON ERNESTO. ... ¡Ah Torremolinos!... ¡Y todos los pueblos de la costa!... Antes, en mis tiempos, eran lugares preciosos... Ahora creo que han construido mucho... mucho y mal... Y también hay demasiada gente, ¿no?... No me gusta la gente... La gente es mala, créame... Se han ido llevando las piezas de mi coche, poco a poco. Los faros, las matrículas, todo... A mí me es igual... Hace ya mucho tiempo que no tengo que ir a ningún sitio...

Había grandes, dolorosos baches de silencio. JUAN estaba fascinado por ese hombre, aunque no sabía exactamente por qué.

DON ERNESTO. El día que me pararon aquí yo estaba ya de vuelta de todo... De todos los sitios... Pero eso, ellos, quiero decir, los guardias y los...

Buscó la palabra exacta mientras apuraba su copa. Sonrió:

DON ERNESTO. ... depredadores, no lo sabían... ¿Se da cuenta, joven?

Pausadamente bebió la última gota. Se levantó y ajustándose la americana, mientras se inclinaba lentamente ante JUAN, se despidió:

DON ERNESTO. Muchas gracias, señor... Con su permiso voy a seguir mi pequeña tarea.

(Carretera.)

Desde la carretera, JUAN, de vez en cuando, se volvía y miraba a DON ERNESTO. Aprovechaba para hacerlo los huecos de tiempo que se abrían entre las pasadas de los

coches. Por más señas que hacía no paraba ningún cabrón de esos.

DON ERNESTO se había sentado en una mesa, al filo de la sombra, las piernas cruzadas con elegancia, dignamente erguido, mirando fijamente, aburridamente, la llanura abrasada por el sol.

Chirriaron las ruedas, pegándose al asfalto blando y humeante, cuando el Seat 132, nuevecito, frenó ante las señales de JUAN.

JUAN corrió hacia el coche con la rueda de «la poderosa» a cuestas, y después de un breve diálogo, le dejaron subir.

Antes, JUAN se volvió, una vez más, para mirar a DON ERNESTO.

DON ERNESTO agitó levemente la mano y vio la arrancada feroz del coche y cómo se perdía por el fondo brumoso de la carretera.

Luego volvió el silencio hecho del monótono latido de las chicharras, y él se quedó mirando la llanura interminable bajo el sol.

37. COCHE SPORT. CARRETERA GENERAL. Int. - Ext. día.

(Coche.)

De resultas de la violenta arrancada, la chica que iba detrás casi se cayó encima de JUAN.

Delante, conduciendo, un tío joven, de buena facha, y otra chavala. Los tres con ese color moreno de playa cara. Eran gente bien. Cachondos y despreocupados. Y además iban colocados: de ginebra, de «hierbas» y de pastillas.

JUAN en seguida se dio cuenta de la manera de conducir del muchacho.

Era uno de esos cabrones que les gusta apurar mucho los coches hasta el tope que marca el velocímetro y un poco más.

Tenían que hablar a gritos para entenderse y hacerse oír por encima de ese «rock» estentóreo que vomitaba el estéreo.

JUAN. ... ¡Unos quince o veinte kilómetros!... ¡A este otro lado, atada a un olivo!... ¡Ya os avisaré!

CHICA 1.^a ¿Y adónde vas? ¿Hacia arriba?

JUAN. No... A Torremolinos.

Se rieron y empezaron a cachondearse de él.

CHICO. ¡Torremolinos!... Macho, allí no hay quien pare. Sólo hay horteras...

CHICA 2.^a Y jubilados extranjeros, de tercera categoría...

CHICA 1.^a ... Chusma y funcionarios... Igual que Benidorm...

CHICO. De Torremolinos hay que irse, como nosotros... La diversión hay que buscarla en otra parte...

JUAN. ¿Dónde?

CHICO. En cualquier sitio... La diversión la lleva uno dentro...

El CHICO se volvió y explicó a JUAN su ideario, sin hacer caso —ante el asombro medroso de JUAN— de la carretera, que el coche se tragaba a toda velocidad.

CHICO. ... La única forma de pasar el rato es jugándotela...

JUAN. ¿Qué?

CHICO. Sí..., jugándotela siempre puedas... Vivere pericolosamente...

JUAN. ¿Eh?

JUAN no entendió, y los otros se reían. Lo único que estaba claro para JUAN era la velocidad que llevaban. Por señas le daba a entender al conductor que no era necesario ir a tanta leche.

CHICO. ¿Por qué? ¿Te da miedo?

JUAN. ¿A mí?... Es que a lo mejor nos pasamos de donde está la moto...

No le hicieron ni puñetero caso. A lo mejor ni le habían oído.

Al dar la vuelta, la carretera enfilaba una larga recta, y al final, el horizonte, vacío y reverberante, terminaba con un pronunciado cambio de rasante.

Las tías empezaron a gritar, animando al conductor.

CHICAS. ¡Ahí lo tienes! ¡Fíjate qué bueno! ¡Hazlo ahora! ¡Venga, hazlo!

JUAN no sabía de qué iba el rollo, pero en seguida se dio cuenta de que el tío del volante iba a hacer alguna cabronada monstruosa.

Por lo pronto, ya estaba pisando a fondo el acelerador. La aguja avanzaba lentamente buscando el tope: 160, 165, 170...

Las tías palnoteaban y reían histéricamente y le animaban con sus gritos y sus manoseos.

JUAN reconoció ese paisaje que se deslizaba velozmente ante sus ojos.

Empezó a gritarle que se parase, porque ya estaban llegando.

170, 175...

JUAN se quitó de encima la tía esa que se abrazaba a él, frenéticamente excitada, y gritó por encima del estéreo.

JUAN. Es aquí. Para, para, por favor. ¡Para, coño!

JUAN vio acercarse el olivar.

Vislumbró «la poderosa» y luego la vio alejarse de sus ojos.

Se había vuelto atrás para mirarla cuando el bandazo del coche le hizo caer en el suelo, entre los muslos desnudos de la tía que iba a su lado.

JUAN se incorporó, y al mirar a la carretera lo comprendió todo.

El coche se acercaba ya —a 180, a 185— al límite de las señales de «prohibido adelantar».

Y el cabrón ese había puesto, de un volantazo, al coche, al lado izquierdo de la carretera y enfilaba a toda leche el cambio de rasante.

La tía que iba detrás tapaba con sus manos los ojos del conductor.

Pretendía que su amigo condujese a ciegas, usando los ojos de ella, mientras iba relatándole el paisaje que las ruedas devoraban.

CHICA 1.ª ¡Sigue, sigue todo derecho! No hay nadie. ¡Dale más!

La aguja se acercaba a los 190.

JUAN estaba aterrorizado y luchó con furia para arrancar a la tía del cuello del piloto.

El conductor sudaba.

Su compañera estaba apretada junto a él, agarrada al asiento, como en trance.

Hay un chirrido agudo y constante de los neumáticos pegándose al asfalto reblandecido por el calor.

La otra muchacha gritó:

CHICA 2.ª ¡No cerréis los ojos! ¡Eso es lo bueno, no cerrar los ojos!

JUAN no puede cerrarlos, desde luego; tanto es el terror que tiene.

El horizonte de la rasante se acerca vertiginosamente.

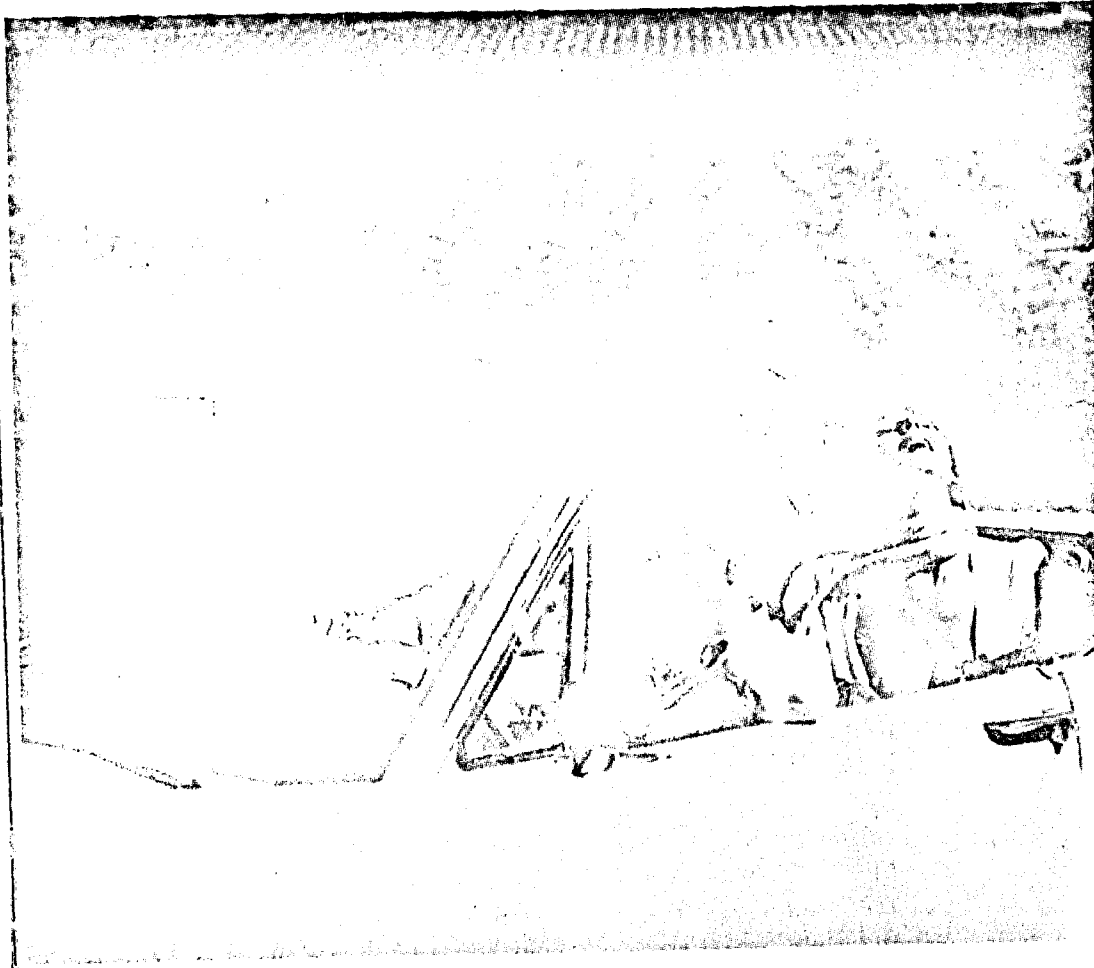
El piloto se muerde los labios y suda.

JUAN tiene la boca abierta y está mudo de horror. Ni siquiera es capaz de alargar la mano y tocar el volante.

Las tías están gimiendo levemente como si estuvieran a punto de culminar un orgasmo terrible.

La aguja del velocímetro a tope.

El coche corona como una exhalación el cambio de rasante.



Plácidamente se extiende ante ellos la interminable recta de la carretera solitaria.

No demasiado próximo, hay un pequeño coche que se acerca lentamente.

El conductor rueda todavía unos metros a la izquierda.

Luego, con brusquedad, se reintegra a su derecha.

Nadie habla.

Las chicas parecen desinflarse, y suspirando intensamente, desmoronan la rigidez de sus músculos.

El conductor deja que el coche se pare, ahogándose, al borde de la carretera, de cualquier modo.

(Carretera.)

El cochecito que se acercaba pasa ahora delante de ellos. (Es un «600» con una familia que regresa de vacaciones, cargado hasta los topes.)

Está coronando la cuesta pausadamente.

Unos niños se agolpan en la ventanilla lateral y agitan sus brazos en un saludo sonriente.

Hay un clic y, automáticamente, el «rock» termina y se inaugura un silencio salpicado del crepitar de las chicharras.

Los vencejos se persiguen chillando y volando en el alto cielo.

El conductor enciende un «petardo» con manos temblorosas y aspira el humo con avidez.

JUAN coge la rueda de su moto y empuja con violencia los cuerpos desmadejados de las tías, abre con dificultad la portezuela y sale, dando traspiés, a la carretera.

Va a decir algo y abre la boca para hablar, pero no puede pronunciar una sola palabra. Le sobreviene una náusea y tiene que doblarse sobre sí mismo.

JUAN se incorpora con paso inseguro, dando la espalda al coche mal parado en la cuneta, del que se distancia poco poco, mientras vuelve al encuentro de «la poderosa».

Poco a poco, su paso se afianza, y ahora ya camina seguro y decidido.

Tiene el rostro crispado y una mirada dura y terrible crece, con cada paso, en el fondo de sus ojos.

38. PLAYA Y PAISAJE TORREMOLINOS. Ext. atardecer.

Las letras del cartel de Obras Públicas, muy grandes, enormes, ocupan toda la pantalla. Las letras dicen «Torremolinos» — «Centro ciudad» — «Playas».

Si la cámara se levanta por encima del cartel, se verá un gran sol rojo, a punto de descender sobre el horizonte. El horizonte es el mar. Un mar tranquilo, plano, cuyo azul se hace cada vez más oscuro, ahora que la luz del día empieza a recogerse. La playa está solitaria y vacía, allá abajo, y las pequeñas, las mansas, las suaves olas mueren silenciosamente en su borde.

Ladera abajo, por un camino enarenado, con altas y frágiles hierbas, desciende ahora JUAN, caballero en su máquina. Entra en la playa, y cuando llega al límite mojado de la arena se para. Cesa el distante latido de «la poderosa» y sobreviene un largo, un profundo, un tibio silencio, envolviendo con ternura a JUAN y a su moto, insignificantes y pequeños allá abajo, en la gran playa vacía y en sombras, mientras el gran sol rojo empieza a morder el borde del mar, lejos, en el horizonte.

39. PLAYA. Ext. atardecer.

JUAN está sentado en la arena, unos metros delante de «la poderosa», las rodillas recogidas, terminando de fumarse un cigarrillo, mientras contempla absorto el espectáculo del gran sol rojo hundiéndose en el mar.

Una gran sombra empieza a cubrir el rostro de JUAN, velando esa mirada fija de sus ojos.

Brilla un instante la punta encendida de su cigarrillo, cuando JUAN da las últimas chupadas.

Después de un tiempo, se levanta, se sacude la arena de los pantalones y se acerca a «la poderosa».

Le da un par de palmadas cariñosas al tiempo que dice:

JUAN. Bueno, chica. Por lo menos ya has visto el mar.

JUAN mira esa noche que sale del mar y pregunta, se pregunta:

JUAN. ¿Y ahora, qué?

40. CARRETERA GENERAL. Ext. noche.

(El largo viaje de JUAN de vuelta a Madrid, durante la noche. Una sucesión alucinante de luces y sombras como una pesadilla llena de símbolos incomprensibles.) Ráfagas luminosas y deslumbrantes de faros, de letreros de anuncios.

Destellos de tristes bombillas solitarias en algunas casas, en algún pueblo.

Luces rojas, azules, blancas.

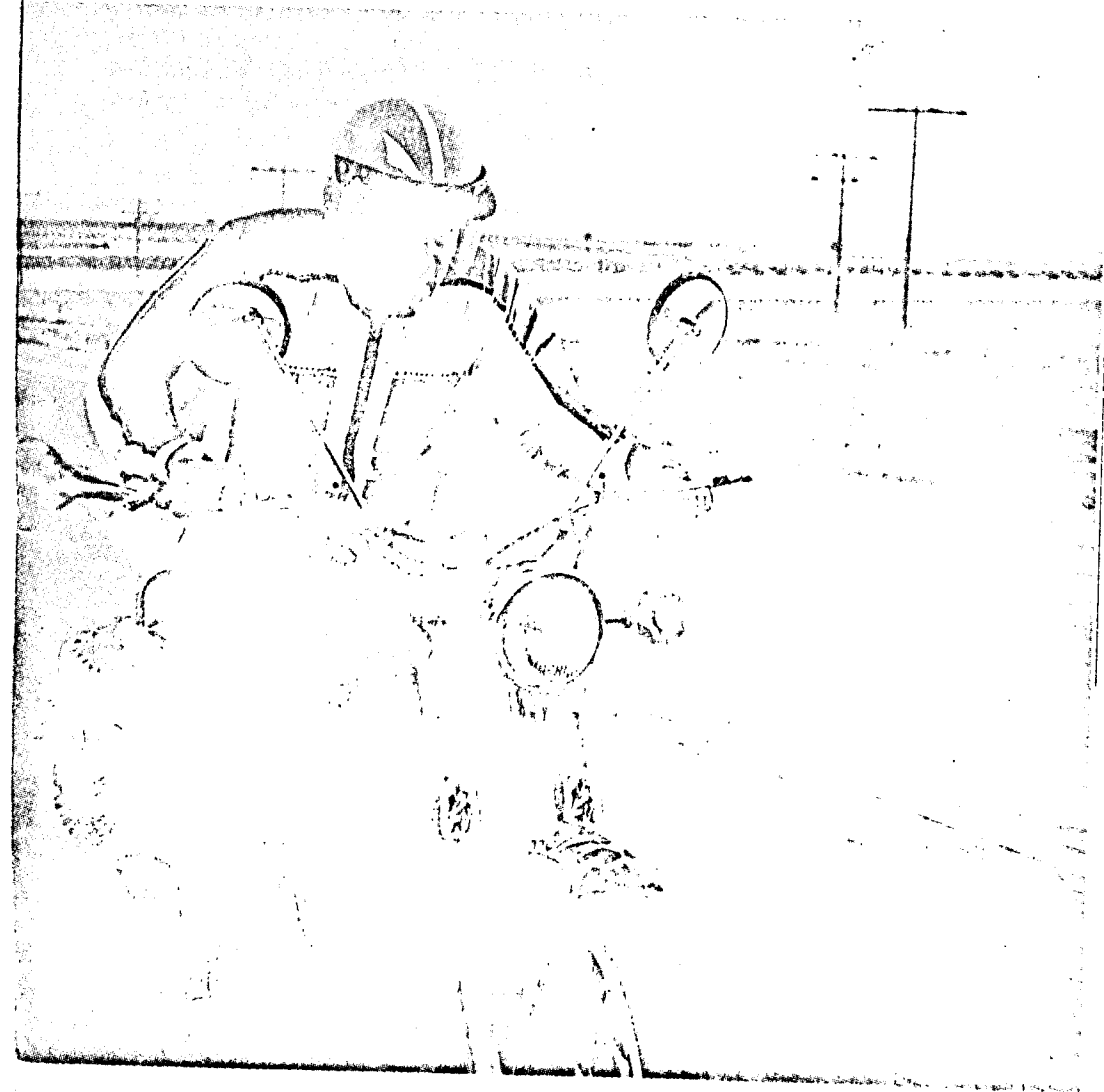
Y sombras.

Siluetas en sombras de paisajes, árboles, casas, hombres, anuncios.

Y los ojos de JUAN.

Y el rostro de JUAN, conduciendo a «la poderosa» en este largo viaje a través de la noche y el recuerdo.

Y también la mente de JUAN, y en ella luces, sombras, destellos y siluetas: rejas, ISABEL. Los pechos de AURORA, la pantomima pintarrajeada de los cómicos, una plaza al amanecer. Un muerto en la carretera. Una ametralladora. La mirada de unos argelinos. El sol de la llanura. Una Virgen, soldados. El culo de la MILAGROS, RAFAE, el PIERNAS, la ALEMANA, el Mercedes, la



MADRE (1). Un TORERO huyendo entre los olivos, un toro negro, los mozos y sus bastones. SALLY, la hoguera, el baile de las muchachas, el cuerpo de SALLY bajo la túnica desgarrada, la soledad y el abandono al amanecer. El LOCO de la rueda metálica. Los HOMBRES esperando un trabajo, el silencio bajo el sol, DON ERNESTO. El cambio de rasante, los ojos enloquecidos del CONDUCTOR del coche «sport», la excitación de las muchachas. El saludo de los niños del «600». La playa solitaria y un sol rojo desapareciendo en el mar.

Todo lo ya vivido, todo lo va sentido, surgiendo desordenadamente, atropelladamente, como destellos, como relámpagos, confundiéndose en ese mundo de luces y sombras hiriendo los ojos de JUAN, la mente y el corazón de JUAN mientras atraviesa velozmente y sin pausa esta larga noche.

41. ENTRADA A MADRID. SUR. Ext. amanecer.

Con la primera, con la débil y sucia primera luz del día, la ciudad, Madrid, surge en el horizonte envuelta en un hongo oscuro de aire envenenado.

Los ojos cansados de JUAN, su corazón, ahora sabio y envejecido, son testigos de ese desfilar de chimeneas humeantes, de fábricas, de campos muertos, de solares de chatarra.

Pasa ante él ese mundo terrible de casas, colmenas y chabolas, de postes y torres metálicas, de largas paredes de ladrillos heridos donde unos hombres han escrito su grito y su mensaje muchas veces asfixiado con pintura negra.

Los ojos de JUAN resbalan suavemente sobre las líneas interminables de coches, autocares, camionetas, que se

(1) La MADRE, vieja, campesina, sola, traje y pañuelo negro, una silla, una pared blanca y sol, esperando.

apelotonan en la carretera, marchando en la misma dirección.

Esas riadas de hombres y mujeres que caminan presurosas por descampados aún sin urbanizar, alimentando la voracidad insaciable de fábricas y fábricas, talleres y depósitos, y almacenes.

Y así, uno más, otro más, entre todos ellos, JUAN y «la poderosa» terminan su larga travesía nocturna y entran mansamente en el aire sucio de la ciudad, de Madrid.

42. TALLER MECANICO. Int. día.

(Taller.)

El taller. Y en el taller, ese su ruido horrisono, los metales golpeados, el chirriar de las máquinas, el destello brutal y azul de las soldaduras.

También la sonrisa de ROBERT, esas palabras que nadie puede oír del FRANCOTIRADOR, las órdenes del ENCARGADO.

Y la grasa. Esa grasa que llena las manos de JUAN.

Y de pronto la herida: el golpe y una mancha roja y pequeña que nace en sus manos.

(Lavabos.)

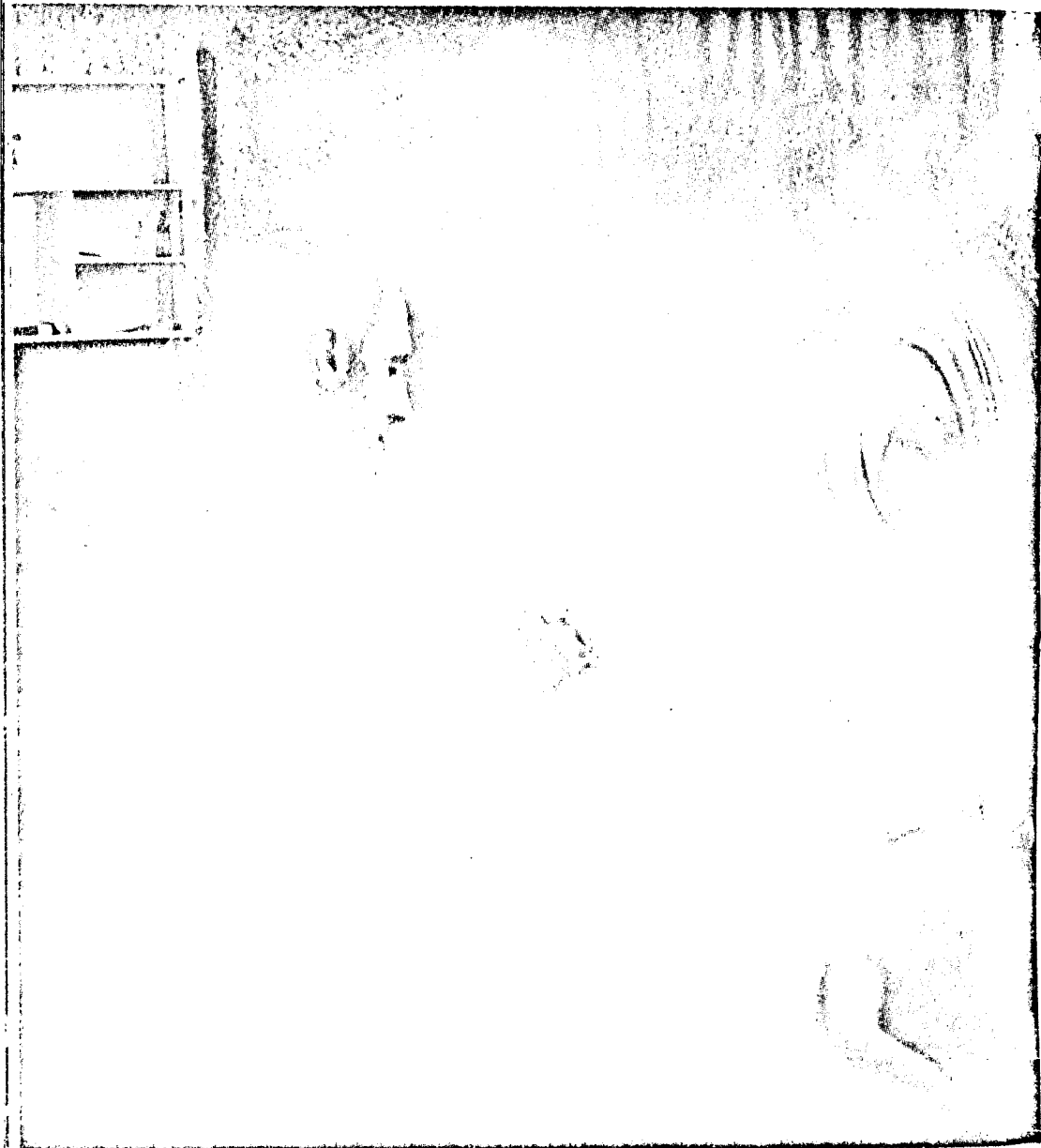
El botiquín es un armarito ridículo, que fue blanco alguna vez y en el que sólo hay unas vendas, algo de esparadrapo, un poco de mercurocromo y unas aspirinas.

JUAN deja correr el leve chorro de agua del lavabo para que restañe la sangre de su pequeña herida.

El agua forma gotitas cristalinas sobre la grasa azul. Los «graffiti» de siempre en las paredes.

Unos compañeros que discuten en un rincón.

JUAN cierra el grifo, la sangre ya no sale.



JUAN mira sus manos y acaso asome a sus labios una
leve, tímida, escondida sonrisa.

Luego levanta la vista y la fija en ese rostro del espejo.

El rostro de un hombre llamado JUAN.

EL PUENTE

7-20 junio - 12 julio 1976

Daniel Sueiro

Javier Palmero

J. A. Bardem



BARDEM, 64

CONFESIONES A LAS CINCO DE LA TARDE

JESUS GARCIA DE DUEÑAS - PEDRO OLEA

En un principio hablamos planteado esta entrevista con Juan Antonio Bardem desde un punto de vista estrictamente crítico. El esquema de la discusión se basaba en dos puntos fundamentales: revisión de su obra desde la perspectiva de 1964 y posibilidades que se le ofrecían a partir de "Nunca pasa nada", su film más maduro. La entrevista duró algo más de cuatro horas y, a medida que pasaba el tiempo, Bardem desbordaba ampliamente los márgenes que nos habíamos propuesto; infatigable conversador, abandonó desde un principio el tono, digamos, "oficial", para penetrar en un terreno mucho más confidencial e intimista. En más de una ocasión manifestó su temor de estar "traicionando" el plan de discusión que le habíamos entregado en una cuartilla; pero nos parecía que estas confesiones de Bardem podían llegar a alcanzar un valor inédito para el lector. Creemos, efectivamente, que, a través de estas declaraciones se revela un perfil muy importante de Juan Antonio Bardem: su enorme sentido profesional, su calidad humana y las desgarradas contradicciones en que se debate el intelectual español, lúcido y comprometido, de nuestra época.

935

I De cómo el joven inquieto ibérico, a base de mañas, mil artes y oficios, logra despertar y manifestar su afición cinematográfica.

La nota del programa, la nota de esta cuartilla que me dais dice, en primer lugar: "Revisión de su obra desde la perspectiva de 1964." Bien; entonces vamos a empezar por esta mirada mía hacia atrás. En realidad, yo que soy particularmente enemigo de las entrevistas periodísticas, ésta, que inicialmente está planteada en serio —como a mí me gustan las cosas—, puede ser beneficiosa en la medida que me haga confesarme a mí mismo, en voz alta. Es más incómodo que hablar a un psicoanalista porque tengo que estar sentado..., pero, en fin, la idea es ésta: que me tumbe, cierre los ojos y piense en todas las cosas que yo he podido hacer desde... el principio de los tiempos. Así, pues, resulta que en este momento me encuentro a punto de comenzar mi película número 11, pues llevo hechas ya diez películas largas, a saber—a ver si me sale toda la cuenta—: "Esa pareja feliz", "Cómicos", "Felices Pascuas", "Muerte de un ciclista", "Calle Mayor", "Los segadores"—me resisto a llamarla "La venganza"—, "Sonatas", "A las cinco de la tarde", "Los inocentes" y "Nunca pasa nada". Teniendo en cuenta que estamos en el 64 y que yo empecé en cine profesionalmente en el 51, sale a menos de una película por año: quiero decir que a mí me gustaría hacer muchas más... Lo que me conmueve de las filmografías de los viejos americanos es ver que de pronto los tíos no se acuerdan de las películas que han hecho... Bueno, tienen sesenta años; pero yo pienso que si sigo trabajando, cuando tenga esa edad no habré hecho más de..., no sé, veinte o treinta: es poca cosa, es poca cosa... En fin, vamos a empezar por la primera pregunta... Forzosamente, todo esto va a salir muy mezclado...: recuerdos infantiles y todo eso...

CICLISTA...

Nuestro Cine n°29

LA COMEZON DE LOS VEINTICINCO AÑOS

Me viene a la memoria una de las cosas que me preocupaban cuando yo empezaba a dedicarme a esto del cine, y era que el bueno de Sergio había hecho su "Potemkin" a los veinticinco años; entonces, cuando se acercaba la fecha de mi cumpleaños—yo los hago en junio—y no había realizado aún nada, me entraba una desesperación absoluta... Fue entonces cuando escribí una cosa que me pareció totalmente genial; fui a ver a un amigo y le dije: "Bueno, ya tengo mi Potemkin". Esa cosa era "Paseo sobre una guerra antigua"... que luego fue un ejercicio que hicimos en la Escuela, vamos, en el I. I. E. C. Ya he contado muchas veces por qué me dedico a esto del cine: es por una especie de fuerza volcánica ciega interior que me

COMICOS: MATILDE MUÑOZ SAM- PEDRO Y RAFAEL BARDEM, CON SUS HIJOS JUAN ANTONIO Y PILAR.



A LAS CINCO DE LA TARDE...

obliga a abandonar todo, a hacer tabla rasa de todo, de todo mi pasado anterior... Hijo de cómicos, procedencia medio burguesa, empujado por los cómicos, naturalmente, a salir, no digamos de ese infierno, pero sí de ese azar constante que es la vida del teatro, y sin tener la suficiente seguridad no en mis deseos, sino en mis posibilidades efectivas de realizarlos, estudio una carrera... Cuando termina la guerra y me encuentro en la situación de tener que elegir carrera, de un modo muy sutil le digo a mi padre que lo que yo quiero estudiar es ingeniero de sonido—naturalmente, éste era un pequeño truco para meterme en el mundo del cine; no me atrevía a afrontar directamente mi elección ante mi padre—. Pero a mi padre le informo no sé quién que la carrera de ingeniero de sonido no se puede estudiar en nuestro país. Total, que me pongo a estudiar agrónomos; pero ya a mí lo que me gustaba de un modo vago era el cine. Antes del 39 ya hacía esas bromas de que yo quería ser director de cine, jugando con las primas y los primos, etc..., pero poco a poco esa afición va creciendo, esa afición desmedida que no estaba basada en conocer la vida de los artistas, aunque me gustase más o menos Gary Cooper, sino en algo que yo no sabía definir entonces. Yo era un niño que iba al colegio y estaba estudiando tercero de bachillerato, pero ya veía películas y notaba que las que a mí me gustaban a lo mejor eran unas películas muy extrañas... Entonces me gustaba todo, todo lo que veía... No te

nía medios para ir al cine, pero en casa siempre se iba, por lo menos, una vez a la semana, los domingos. Un primo hermano mío, Manolo Soto, hijo de Guadalupe, que tenía una gran afición al cine y que me daba clases de matemáticas en el bachillerato, de vez en cuando suspendía la clase y me llevaba al cine. Recuerdo tardes gloriosas de aquella época—esto era antes de la guerra civil—: haber visto, por ejemplo, esa película célebre de Frank Capra, ¿cómo se llamaba...? "Sucedió una noche". O "Tres lanceros bengaleses"... Una película que me impresionó mucho por entonces fue "María", de Paul Fejos: era prohibida para menores, pero de todas formas yo fui a verla; naturalmente, me convertí en un héroe en el colegio por haber visto esa película: yo contaba las cosas que pasaban allí... A partir de ahí viene una búsqueda por un mejor cine, pero en aquella época—ahora ya hablo del momento inmediatamente posterior a la guerra civil—no se veía nada... Dos cosas importantes: un día, por azar, veo una película que me sonaba de algo; la hacían en el cine Sol; resulta que era "El delator". De repente, uno podía intuir *qué era el cine*, ¿comprendéis? El segundo golpe importante fue el descubrimiento de los libros en casa de mi tío: seguramente los había comprado mi primo. No sé cómo llegó ese libro, un libro en inglés—yo ya leía un poco en ese idioma—que se titulaba "Film Tecnic" y estaba firmado por un señor que se llamaba V. I. Pudovkin. Me leí ese libro y todo cambió para mí, porque pensé que aquello que yo soñaba, aquellas cosas del cine tenían una entidad importante, pertenecían a un mundo cultural. Con ese libro me paseaba por todos lados y todo el mundo me parecía un pigmeo porque no sabían nada de Pudovkin; imaginaros, montaje asincrónico y esas cosas... y además en inglés. Bueno, esto es ya hacia el 41 ó el 42; poco a poco se va forjando esta necesidad de expresarse a través del cine, es lo que más me llega. Todo el mundo—yo siempre—ha intentado escribir una novela, pero nada como el cine...

Como primer ejercicio que hago—para mí mismo—empiezo a escribir un guión sobre "Nada", de Carmen Laforet. Comenzaba a convencerme de que yo *sí servía*, de que yo, mejor que "esos" que veía, podía hacer cosas... Al mismo tiempo estaba estudiando la carrera, y mi vocación cinematográfica la llevaba como un secreto, como una especie de amante vergonzante. Por entonces participé en todas las cosas posibles que me hubiesen permitido la entrada en el cine profesional; por ejemplo, un concurso que organizó Estudios Ballesteros; acababan de hacer "El escándalo": Sáenz de Heredia era el tope máximo en aquella época. Promovieron un concurso para ayudantes de dirección y guionistas y yo participé en él. Consistía en tres etapas eliminatorias, la primera... no me acuerdo exactamente cómo era; el caso es que ese concurso no se resolvió jamás, me parece.

UNA CARTA IMPERTINENTE

Al mismo tiempo—coincidía con los años finales de la carrera: 46, 47 y 48, el momento en que va a nacer el Instituto—intentos cada vez más intensos de meterme en el cine profesional, rompiendo esa barrera de timidez y, también, de un mínimo respeto y dignidad para no aprovecharme del apellido, para ser un "self made man", para debérmelo todo a mí mismo. Me acuerdo que fui una vez a ver a José Luis (1): "Hola, hola, ¿cómo va eso?...". En fin, ahora también vienen muchos a verme a mí y es la misma historia... A Rafael Gil fui a verle a su oficina de Suevia y me recibió el director de producción, que era un tal Manolo Goyanes; iban a hacer una película que se llamaba "La fe". Yo le dije a Rafael: "Hombre, a mí me gustaría mucho estar allí, para aprender..." No era cuestión de ganar dinero, porque yo sacaba algo dando clases de matemáticas. Entonces Rafael dijo que muy bien y me dejó la novela de Palacio Valdés en que se iba a basar el film para que le diese mi opinión; la leí inmediatamente y le escribí una larga carta

ta exponiéndole mis puntos de vista. Al cabo de unos días se lo conté a mi madre: "He escrito una carta a Rafael Gil; una de dos, o me manda a la porra o me contrata..." Pasó lo primero; bueno, tampoco fue eso exactamente...: figuraros una de esas cartas impertinentes; yo decía cómo había que hacer aquello para que saliese bien... En fin... Bueno, me enteró de que hay un departamento de cine en el Ministerio de Agricultura: "Estupendo—pensaba yo—, así se une todo." Entré para hacer documentales. El departamento lo llevaba, y aún lo lleva, con su longevidad, el marqués de Villalcázar. Figuraros mi entrada allí: podía hacer lo que siempre había soñado, cine documental, manes de Flaherty, Joris Ivens..., pero fue, ante todo, un ejercicio de humildad. El marqués de Villalcázar es un hombre con una gran afición al cine: todo lo hace él, pero cuando digo todo quiero decir *todo*... Nada más llegar, lo primero que me preguntó fue: "¿Usted sabe hacer marquetaría?...". Entonces yo de marquetaría no sabía nada, pero en fin... Fue buena aquella experiencia, porque aprendí a manejar un proyector, embobinar y rebobinar y llegué con él hasta cortar y montar el negativo. Me acuerdo que salí con él una vez al campo... nada más que para llevarle la cámara y el trípode...; bueno, eso también es experiencia.

INGENIERO



EL COMPLEJO DE INGENIERO

Y en esto, un día veo que se anuncia en el periódico la matrícula para un instituto de cine o algo así. Fui a enterarme de lo que era eso. Me recibió José María Ramos. "¿Y qué cursos hay?" "Pues, dirección, cámaras... ¿usted en qué quiere matricularse?" "En dirección..." "Y usted ¿qué es?" "Ingeniero agrónomo." Entonces empecé a ver las caras de la gente—"este tipo es ingeniero agrónomo"—y me entró un complejo horrible. ¿Comprendéis? Era al revés: yo tenía que disimular que era ingeniero... Ya había terminado la carrera y tenía una colocación. Antes de terminarla ya empezaba uno a orientarse para encontrar un trabajo, y siendo ingeniero agrónomo, lo lógico es que te destinen a campo... Como es natural, yo hacía todos los esfuerzos posibles por quedarme en Madrid; si me alejaban de la capital no había posibilidad de intentar lo que yo quería... Me acuerdo que entonces escribí un cuento para uso personal; bueno, no era un cuento, una carta que escribí a una chica en la que le contaba mis inquietudes. Me veía yo en el año 64—estoy hablando del año 50 ó por ahí—, me veía yo a mí mismo trabajando como ingeniero muy reconocido en... Badajoz o Talavera de la Reina, pero con una gran hipocondria por no haber hecho cine, amargado porque todo el mundo lo hacía muy mal y yo era un genio no aprovechado... Entonces pensaba que ésa era una situación absurda: lo que había que hacer era decidirse de una vez; si uno sirve para algo, adelante... Esa era la idea de mi carta-cuento. Yo estaba leyendo entonces "Ciego en Gaza", de Huxley: ¿os acordáis, los tiempos cambiados...?, pues ésa era la técnica de mi relato. Empezaba la historia en el año 64, por ejemplo, y luego volvía al tiempo presente, o sea al 48 ó 49, y mi porvenir me daba terror...

Acerca de las numerosas industrias y artimañas que el sudicho joven inquieto debe utilizar para alimentar su espíritu.

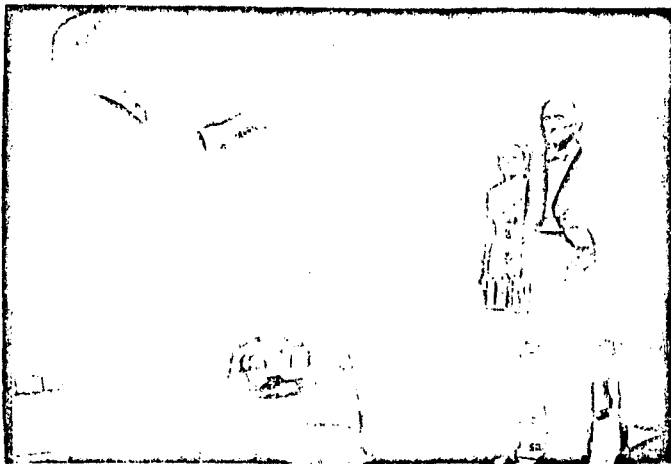
Bien; aparecí por el Instituto; fui un día a la Escuela de Ingenieros Industriales (2) y me quedé asustado, porque yo estaba completamente convencido de que el único que se interesaba en el cine en toda España era yo y me encontré allí con cientos de personas... Había unos exámenes de arte y me entró un miedo espantoso, porque yo me decía: "Bueno, ¿qué haces aquí? Ingeniero agrónomo, el arte...; tú de esto no sabes nada; naturalmente, tú de esto no sabes nada...; te tienes que dedicar a su profesión..." Pero luego vi que en realidad se podía aprobar aquello y que, sobre todo, de cine sí sabía...; no digo más que todos, pero desde luego estaba bastante enterado. El único que encontré parejo, no tanto en amor al cine, que es una cosa de la que luego hablaremos, cuanto en conocimientos y gustos comunes era un chico de Valencia, alto, con bigote, que se llamaba Luisito García Berlanga. Nos hicimos muy amigos y nos pasábamos horas y horas hablando; habíamos siempre de lo mismo, de las cosas que había que hacer y de las que no había que hacer. Es la época con Agustín Navarro y Florentino Soria y tanta buena gente. Por aquellos años el mundo cultural español estaba absolutamente cerrado: no existía más que el cineclub del C. E. C. (3); incluso el puro sistema de comunicación con el exterior era algo inimaginable; el nivel económico, hasta para mí, habiendo hecho esa carrera, era muy bajo: ni soñar en salir al extranjero nunca jamás... Me acuerdo que no tuvimos dinero para hacer el viaje de fin de carrera ni siquiera a Portugal: fuimos a Canarias, me parece. Era el momento de la postguerra y de nuestro bloqueo. No se veía nada; yo era un poco más privilegiado porque como siempre he sido "anglófilo" veía algunas cosas en el Instituto Británico

y en la Casa Americana. Yo hablo inglés y lo he aprendido yendo al cine.

LOS MOMENTOS ESTELARES

Me acuerdo de la primera clase en el instituto con Carlos Serrano de Osma (4): era una especie de dios para nosotros; una sonrisa o una palmada en el hombro de Carillos Serrano era una especie de..., no sé..., garantía para el futuro. En aquella primera clase de dirección éramos ciento y la madre, montañas de gente; entonces, Serrano dijo que quería que nos especializásemos en diferentes materias y preguntó que a quien le interesaba hacerlo en montaje. Como nadie respondía, me levanté y dije que yo, porque yo había leído a Pudovkin, ya sabéis... "Ah, muy bien—dijo Serrano—, así que usted sabe de montaje..." Fue una victoria terrible sobre los demás: "Sí, sí, montaje asincrónico, Pudovkin y todo eso..." Inmediatamente se levantó el valenciano ése llamado Berlanga y dijo que si montaje se entendía de esa manera que él también se especializaba...

Mi medio de vida entonces era un empleo en el Instituto de Estudios Agrosociales, en Madrid; pero cuando empecé a interesarme profesionalmente en el cine lo dejé. Quiero recalcar esto, porque me parece que puede tener interés. Hay un momento, unos "momentos estelares", situaciones decisivas, en que el ir a la izquierda o a la derecha, decir sí o no, puede cambiar todo. Me parece que el decir: bien, me dedico a esto con todas sus consecuencias, es algo que debe ser valorado; el unir el oficio y la afición es fundamental, ¿no? Yo terminé la carrera a los veintiséis años, y a los veintisiete me encontraba que tenía que partir de cero. Y eso cuando había conseguido una posición profesional que en el medio social español es bastante complicada—ser ingeniero—y está muy bien vista. Pues bien, yo empezaba en cero: disgusto familiar y no os digo las risas, pero sí las extrañezas de los compañeros, que decían: "Este está chalado"... Bueno, como os



EL CIELO NO ESTA LEJOS..., EN COMICOS

937

decía, en ese momento posibilidades culturales de cine, publicaciones, nada. Luis (5) tenía unas revistas del viejo cine italiano, de la época fascista, cuando escribían De Santis y todos esos; y yo, gracias al Instituto Británico y a la Casa Americana leía "Hollywood Quarterly" y la "Penguin Film Review", dos revistas estupendas. En fin, empieza ya el momento en que tienes ganar de hacer cine: todo lo que se hacía era lamentable. Teníamos entonces el iconoclastismo natural, pero también había en mí—y me imaginó que en los demás—grandes respetos y admiraciones, incluso por cosas que uno no había visto, sino que simplemente había leído o le habían contado: los imagináis lo que es "saber" lo

que es "Viñas de ira" o "Ciudadano Kane" por un fotograma? ¿Eh, por un fotograma?

"CON AHORROS DE NUESTROS HIJOS"

No me acuerdo muy bien; pierdo un poco la noción del tiempo..., no sé si habíamos empezado a hacer algo ya..., cuando se produjo la explosión de aquella Primera Semana del Cine Italiano. Aquello fue muy importante, porque de repente fue una ventana abierta al cine europeo; aquí se veían viejas películas americanas y, sobre todo, una producción alemana o italiana de la época fascista, realmente como para echarse a llorar..., donde "La corona de hierro" era el *summum*. Bueno, y

de golpe, conocimos a los cineastas italianos, a Zavattini, a Lattuada, el neorealismo... En fin, una verdadera revelación. Y empiezo ya a hacer intentos serios para integrarme en la profesión: participo en un concurso del Sindicato (6), pero no obtengo ninguna recompensa; en cambio, quedo finalista en otro organizado por Cifesa para un guión con Aurora Bautista de protagonista (7). Escribí yo solo—en realidad, como he hecho siempre—una historia que se llamaba "El cielo no está lejos"—que sale luego en "Cómicos"—la comedia que se estrena... El guión éste gustó mucho y todo el grupo de amigos que nos habíamos encontrado en el Instituto—Luis, Paulino Garagorri, Gurruchaga, Ramos—decidieron que yo dirigiese esa película: otro momento estelar. Pero luego empezaron todos a "llorar": qué eran los ahorros de sus hijos y esas cosas... Todos los amigos se habían rascado el bolsillo para que yo hiciese esa película y me decían: "Somos amigos, tú piensa ¿estás seguro?" Entonces yo dije: "Pues no lo hago, quiero ser honesto, no quiero engañar a nadie. A lo mejor no sirvo..." Porque hay un momento en que piensas que igual te gusta el cine por una veleidad, porque te atrae el aspecto espectacular y brillante, pero si no eres frívolo, si eres un poco escrupuloso, no puedes arriesgar alegremente el dinero de la gente... y los ahorros de sus hijos. Total, que no la hice. Bueno, entonces había terminado el primer curso del Instituto *ad honorem* y me llevé el premio Cifesa al alumno mejor

calificado, que consistía en mil pesetas, me parece... Pero, ¡qué emoción! Estaba Luis a mi lado y cuando fui a recoger el cheque el señor que me lo entregó dijo: "Hola, ¿cómo estás usted?", y yo me esperaba que me dijera: "Pues nada, mañana hacemos un documental." El producto de aquel premio se empleó en lo siguiente: en una gaudiosa que me compré y en invitar a cenar a todos; y luego nos emborrachamos y esas cosas.

UNIDOS HASTA LA MUERTE

Por aquella época—y ahora también, por supuesto—pensaba que una de las cosas que conviene siempre valorar en esta profesión es el amor al cine. Me acuerdo que Luis y yo habíamos de inventar una especie de reactivo como la tuberculina para comprobar si la gente amaba o no al cine. Y no amándolo me parece tonto continuar en este oficio. (Os tenéis que situar en el mundo catacumbario de aquellos años: no había absolutamente nada, nada, nada, nada.) Porque ese amor al cine no es que sea una especie de monopolio que tenemos los de mi generación; también lo han sentido los de las generaciones anteriores, Rafael (8) es un hombre que ama el cine, le gusta el cine, ve todas las películas, seguramente más que yo. Puedo señalar otros colegas profesionales a los que

el cine les importa un rábano..., para mí eso ya es una discriminación. "Bueno, aparecieron unos individuos que querían formar una productora y a Luis y a mí—forzosamente Luis y yo estaríamos unidos toda la vida hasta el momento de nuestra muerte—nos llamaron. Esa empresa era "Altamira", la primera versión de "Altamira", que tenía aportaciones de capital—yo entonces no tenía ni un duro—de Gurruchaga, Garagorri, Alfredo Ferrando y otra clase de gentes, todos de muy buena fe. Ese fue el año que me suspendieron en el Instituto (9) y mi papel bajó mucho con respecto al de Luis... El hizo un documental muy bonito sobre el circo. Bueno, yo quería ir de ayudante de Serrano a una película, pero llevé a Eguluz y para mí eso fue una depresión terrible; también quería ir de ayudante con Lazaga, pero aquello tampoco salió: todo esto eran golpes terribles para mí, porque yo lo que quería era trabajar, siempre he tenido un gran sentido profesional; a mí lo que me gustaba era estar metido allí, en la profesión, de lo que fuese. No sé si hubiese sido un buen ayudante; trabajador sí, quizá un poco impertinente: pues esto se debía hacer de esta manera...

Hicimos—Luis y yo, claro—un ejercicio para el Instituto: aquella vieja idea, "Paseo sobre una guerra antigua", a los veinticinco años del "Potemkin". A

mí me producía mucha depresión, porque teníamos que rodar en la Ciudad Universitaria... con una cámara de 16 milímetros..., me daba una vergüenza espantosa, me encontraba con gente que venía de la escuela, antiguos compañeros míos, y me daba mucha vergüenza que me viesen haciendo estas cosas... No me hubiese importado nada rodar en la Universitaria con grandes focos y grúas, pero, ¡con una cámara de 16...! Lo hacía sin ningún gusto, porque el "Paseo" era un experimento audiovisual y no se pudo sonorizar, así que cuando la pasamos yo hacía los ruidos: ¡Pgbrrr...! Era como una especie de broma, pero teníamos buena voluntad...

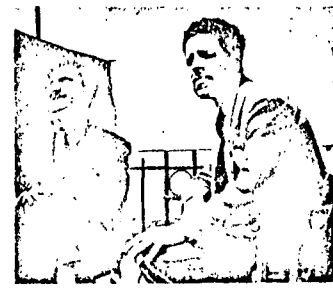
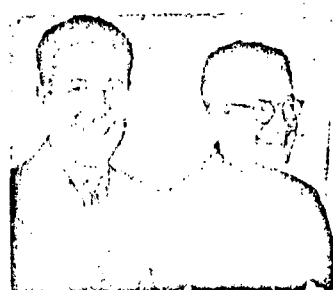
III En el que se trata de la primera salida al público del licenciado filmico don Juan Antonio Bardem.

Por fin, Luis y yo íbamos a hacer un guión que se llamaba "La huida"—que no tenía nada que ver con lo que luego hizo Isasi Isasmendi—; era un asunto policíaco; estuvimos localizando y a punto de empezar la película, pero con muy buen criterio no seguimos adelante, porque hubiera sido un desastre: era una inexperiencia total, no sabía uno por donde se andaba; pero habíamos llegado hasta a

CIUDAD UNIVERSITARIA: DE INGENIERO A DIRECTOR



BARDEM-BERLANGA



contratar actores... Ya empezábamos a sonar: era cuando Jordán, en *Triunfo*, decía algo de nosotros, y todo eso era maravilloso... Los de "Altamira" nos encargaron hacer un guión, porque todos pensaban que Luis y yo nos compenetrábamos muy bien y querían darnos una oportunidad a los dos para que la compartiésemos. Teníamos el esquema siguiente: "Bueno, a la primera película yo la dirijo y tú vas de ayudante, y la segunda, al revés". Detalles infantiles.

UNA PAREJA FELIZ

Escribimos una historia que era un primer tratamiento de "Esa pareja feliz"; era mucho más de verdad, más comedia dramática, más sentimental, con humor, pero no tan volcada hacia la farsa como la versión que hicimos. Gustó; en estas productoras de aficionados todo el mundo opina: era algo de aquellar todo aquello... El caso es que íbamos a hacerla, pero se presentó un mejor negocio para ellos: hacer una película con Antonio del Amo, y nos pospusieron hasta el año siguiente. Así que al cabo de un año empezamos e hicimos una versión mucho más desenfadada de la "Pareja feliz". Inicialmente estaba apoyada, deliberadamente, en tres películas: tenía que ser como "Antoine et Antoinette", de Jacques Becker; como "De hoy en adelante", de John Berry, y como "Soledad", de Paul Fejos. Pero esto fue deliberado desde el principio; quiero decir que cuando uno va a hacer su cine se levanta de entre toneladas de películas e influencias y una admiración real por ciertas cosas. O sea, que cuando yo veo "De hoy en adelante" me gusta ese toque sentimental de las cosas, la manera de contar una peripecia humana; con la "Soledad" de Paul Fejos me ocurre igual. Recordaba vagamente haberla visto, conocía la historia y me quedaba un último perfume de la película. "Antoine et Antoinette" tuvimos la posibilidad de verla por entonces y tenía esa frescura... Así que decidimos hacer una cosa de ese tipo; esto no es copiar, sino que es un gesto de veneración al ci-



938

ne, un estado de humildad si queréis. Es, tal vez, para asegurarse uno mismo de qué es lo que se quiere hacer. A mí me gustaba de entrada el cine épico; todo el cine revolucionario soviético me entusiasmaba, pero claro, no era ocasión muy propicia para hacerlo. Emilio Fernández nos influía mucho entonces: era el único cine español que se hacía entonces; su cine y "La kermesse heroica", de Feyder, y "La bandera", de Duviol. Este gusto nuestro por el cine épico era una especie de reacción hacia el cine que se hacía entonces, cuando la fundación de la Cinematografía Española y Americana (10). Gente con frac, películas de la alta burguesía, gente muy civilizada y cosmopolita que no tenía nada que ver con este país. Entonces, si algún impacto tuvo "Esa pareja feliz" fue el tener una frescura, una espontaneidad; mostraba unas cosas que estaban al alcance de todos: era un neorealismo muy *sui generis*, muy filtrado, pero, al mismo tiempo, era muy directo, muy de verdad. No estábamos acostumbrados a ver esto. Verdaderamente, el único acercamiento a la realidad española que se había hecho después de la Guerra Civil era "Surcos", de Nieves Conde, que es una película absolutamente válida en muchos sentidos, aún hoy; porque "La aldea mal-

quita", de Florián Rey, de antes de la Guerra, era un puro ejercicio esteticista con un terrible melodrama detrás: melodrama deliberado; luego hablaremos del melodrama que hay detrás de algunas cosas que he hecho yo, que ya no es deliberado, sino que está forzado por otras cosas.

"EL DIRECTOR SOY YO"

Aquella primera película nuestra fue una experiencia: está llena de anécdotas. Dos directores; Luis y yo comprendimos lo delicado que era el trabajar dos, y quedamos en que todas las discusiones las tendríamos en privado, que jamás discutiríamos en público: formaríamos un blo-



que unido. Primer día de rodaje: empezamos por la primera secuencia. Plano general de la reina con los nobles, el primer plano de la película; ella se tira por la ventana. El segundo plano es el punto de vista desde la ventana: aparece Fernán Gómez, los obreros y entra en campo el actor que hacía de director de la película en cuestión, de espaldas, en escorzo. Fijado el emplazamiento de la cámara. Luis se encargaba de componer y yo me dedicaba a la *mise en scène* de los actores. El se quedó arriba con la cámara y yo me quedé abajo explicando a los actores de qué se trataba. Entonces oí que Luis decía: "Miren al director", y al oír aquello se me revolvieron las tripas, porque era romper el pacto que habíamos establecido; y Luis seguía: "Que miren al director"; entonces yo me enfadé mucho, solté un taco y dije: "Aquí el director soy yo". Luis, a lo que se refería el pobre, es a que mirasen al actor que hacía de director de la película; fue una metedura de pata. Otra anécdota que también es graciosa es que habíamos pensado un vestuario para Fernando Fernán Gómez: una camisa de cuadros, camisa de obreros, un mono, unas botas, una boina... "Que se ponga la boina y si no nos gusta que se la quite", decidimos. Llegó el momento de rodar y aparece Fernando con su boina; Fernando era un hombre que ya estaba colocado, era una estrella en ese momento y a nosotros nos dio una vergüenza espantosa decirle que se la quitase. ¡Estaba fefísimo! Por otro lado, la segunda parte de la anécdota, en montaje paralelo, es que Fernando, que es muy disciplinado, vio aquella boina y dijo: "Pero qué horror: bueno, si ellos dicen que me ponga la boina, me la pondré". Tengo la impresión de que aquella película duró muchísimo, de que tardamos siglos en hacerla, por lo menos en montarla. Bueno, al final la película salió. Tuvimos una malísima clasificación, porque decía la Junta que aquella película olía a cocido... y, naturalmente, la mala clasificación significó el desastre económico. Hicimos un pase en el cine Pompeya y se llenó de gente de la profesión

que pensaba: vamos a ver qué han hecho estos niños. Había gente de pie. Fue un éxito extraordinario, tanto que tuvimos que pasar la película dos veces, una detrás de otra. Nosotros estábamos muy satisfechos, pero de "esto"—*chasquea los dedos en un gesto expresivo*—nada. Por aquella película cobramos...; hasta entonces habíamos cobrado unas quince mil pesetas: en total fueron unas cuarenta o cincuenta mil. Por fin la compró Miguel de Miguel, que creyó mucho en la película, pero no se estrenó hasta después del "Marshall", figuraos...

POEMAS CONTRA LA COCA-COLA

Al final de ese año escribí "Cómicos". ¿Y por qué escribí "Cómicos"? Porque de pronto se me ocurrió que se podía hacer una película sobre el mundo del teatro; a nadie se le había ocurrido antes aquí. ¿Y por qué se me ocurrió en ese momento? Porque leí en la Casa Americana el guión de "All about Eve" (11) y dije: "¡Pero bueno... claro...!". La primera imagen que se me ocurrió—es un film construido a partir de una imagen—fue la de un escenario vacío y a una muchacha que la aplaudían. Fue volcarme todo yo, todo mi inconsciente, todas mis experiencias... Y luego vino el terrible periplo de buscar a alguien a quien le interesase aquello. A todo el mundo le gustaba mucho, pero... Recuerdo que Elvira Quintillá y su marido, Rodero, me dijeron: "Tú no te preocupes, conocemos un productor estupendo a quien le va a encantar eso—era José Luis Navasqués, de Chamartín—; ven mañana a tomar café a casa, que va a venir él y le lees el argumento". ¡Tristísimas experiencias! Primero llegó muy tarde—en fin, cuento esto como una vivencia, sin ánimo de criticar al señor Navasqués; evidentemente uno, ahora, en similares circunstancias, comete idénticos errores—; llegó muy tarde y muy gentil, y me acuerdo de una cosa que me puso muy nervioso: se sacó dos duros del bolsillo y estuvo todo el rato jugando con ellos. Y yo venga a

leer el guión, y, a la quinta página...: "Bueno, no siga usted, ya veo lo que es". Y yo entonces dije: "No, no; es imposible; no puede usted saber lo que es esto". Total, ese guión iba de un lado para otro: "es muy bonito, está todo muy bien escrito", me decían. Entonces surgió la posibilidad de otra sociedad que se estaba formando, una de esas que se fundan con la buena voluntad de la gente, ya que, dado el raquitismo de nuestra industria, su inexistencia total, aún hoy, se puede hacer algo sólo a la iniciativa de pequeños grupos con buena voluntad; esta sociedad tenía muy buena voluntad: se llamaba "Uninci" y había producido una película que se llamaba "Los cuentos de la Alhambra". Se habló de nosotros y todo consistía en hacernos socios: pues nada, nos hicimos socios. Nos encargaron un asunto con unas premisas: daban la posibilidad de escribir un tema rural y un tema cómico. Yo escribí una cosa dramática y Luis una historia cómica y, al final, les contamos una idea vaga que teníamos y que luego se convirtió en el "Marshall", apoyándonos en tres cosas que nos exigían ellos: que la película fuese graciosa, que pasase en Andalucía y que la protagonista fuese Lolita Sevilla... Pensamos en un tema que nacía de "Pasaporte a Plimlico" y "La kermesse heroica" y de un poema que había escrito yo a la Coca-Cola—contra la Coca-Cola—. Pensé que sería divertido que en un pueblo de viñedos les fueran a poner una fábrica de Coca-Cola al lado... De toda esta amalgama nació "Bienvenido, Mister Marshall".

LA FERTILIDAD DE LA MALA UVA

Ahora viene la parte triste de estas historias: me ocurren cosas graves de orden económico. No tenía un céntimo y aquello se prolongaba, se prolongaba... Habíamos firmado un contrato y la película tenía que estar terminada antes del Sábado de Gloria: estábamos ya en julio y no se había empezado. Yo dije que necesitaba dinero y vendía mis acciones. Se consideró como "al-



939

ta traición" y se me expulsó de la sociedad. Nadie hizo causa común conmigo, naturalmente. Y se hizo "Bienvenido". Este es otro de los momentos estelares, porque perdí un autobús muy importante. En este mundo nuestro, donde la "mala uva" predomina con evidente fertilidad, cuando dos individuos salen a hacer una película, la primera pregunta que se hace la gente es cuál es el tonto de los dos, cuál es el bueno y quién el malo. Este no es, como alguien decía, el país de Joselito y Belmonte, sino el país de Joselito o Belmonte. Luego si hablamos hecho juntos una película, y de los dos el uno no hace la siguiente y el otro la realiza y tiene un éxito fabuloso, están claras las cosas: el tonto era yo. Para mí fue un momento muy grave, tanto que tuve que volver a la carrera...

A MARTE EN VAGON DE TERCERA

La película fue seleccionada para ir a Cannes, y yo pensé: "Esta ocasión no me la pierdo". Y por mis propios medios, en tercera, me fui a Cannes; había terminado la carrera en el cuarenta y ocho y estábamos en el cincuenta y tres: era la primera vez que salía al extranjero. Es como ser paracaidado al planeta Marte. Ves la gente, ves el cine, ves lo que es un festival; por eso, pase lo que pase, me gustan los festivales, porque aquí no tengo la posibilidad de ver de golpe tanto cine interesante. En

Cannes participé en la parte que me correspondía del éxito de la película. Fue, y sigue siendo, un film de gran interés, muy válido, muy gracioso y que está lleno de cosas: tiene algo en el fondo. Fue un premio al guión, que era tanto mío como de él y gracias a eso nos *destapamos*. Benito Perojo nos contrató inmediatamente a los dos, pero luego lo pensó mejor y dijo que solo contrataba a uno... En fin... Luis estaba a mil años luz en ese momento. Había subido como una flecha y era justo. Andaba buscando un tema y, no sé por qué, le dio por contar la historia de los "quince añitos" de Neville. Ahí participé solamente en la escritura del guión, que luego él reelaboró con Colina, me parece.

IV Donde se narran las andanzas, tentaciones y desventuras por las que debe pasar quien se dedique a tan ingrato oficio.

Yo andaba a vueltas con mi guión "Cómicos" para colocarlo cuando Benito Perojo me ofreció firmar un contrato para empezar una película el lunes siguiente: se trataba de "Luisa Fernanda" (12) y estaba todo hecho: los decorados, los trajes, etc. La tenía que dirigir Mur Oti y no sé que pasó que falló a última hora. La ocasión era maravillosa: yo no tenía un duro y me decía: "Bueno, de todos modos algo puedo hacer aquí". Pero Benito me decía: "No, eso

que tú quieres aquí no es posible, no se puede hacer". Luego, andando el tiempo, me dijo que yo había tenido razón. Fue simpático; claro, él cumplía con su deber. Era un momento bastante grave: sin una lata, queriendo hacer cine y sin saber por dónde puedes salir. Además, una película en la que todo estaba hecho ya... Uno dice: "a esta secuencia podría sacarle algo..." Y no, no puedes hacer nada, no puedes hacer nada.

BARDEM. "TRES Y MEDIO"

"Bienvenido" abrió los ojos a todo el mundo. Entonces Eduardo a Manzanos me dijo que fuese a verle, que íbamos a hacer una película. Al mismo tiempo encontré a Manolo Goyanes y me hizo participar en un guión que venía a hacer aquí René Wheeler: era una película que en España se llamó "El torero", con Maurice Ronet y Danielle Darrieux. Yo había empezado a hacer chapuzas por un lado y por otro; en ese guión escribía los diálogos en español, porque se trataba de un film bilingüe —como "Nunca pasa nada"—, lo que ocurre es que la doblaje y la deshicieron. Bueno, yo tenía algunas cosas escritas y le llevé a Manzanos aquello que creía más oportuno para los gustos de la casa: era una comedia más o menos dramática con un cierto suspense que se llamaba "Carta a Sara"; este guión no



tiene nada que ver con la película que se hizo luego, la de Marta Toren; cualquier parecido es pura coincidencia. Manzanos me dijo: "Oye, ¿no tienes tú un guión sobre unos cómicos?" Le dije: "¡Sí, sí!" y se lo llevé; le pareció muy bien. En ese momento firmé la película. Además, tenía otra historia que también la contrataron y firmé para hacerla. Así es que tenía tres películas firmadas para realizar una detrás de otra: era curioso, sin haber hecho ninguna —bueno, tenía "media" película: "Esa pareja feliz"—iba a hacer tres de golpe: "Cómicos", "Felices Pascuas" y "Carta a Sara". Primero hicimos "Cómicos". Era mi primera salida formal al exterior, mi do de pecho. Aparte de que las cosas salieran de una manera o de otra, yo nunca he tenido la idea de hacer las cosas por el gusto de hacerlas, por mi gusto personal, sino buscando una cierta efectividad, es decir, lo que en ese momento creía que podía ser lo más efectivo. Lo que se puede calificar de "esteticista" en esta película lo es porque en aquel momento me parecía que las cosas se debían de hacer así para agarrar mejor al público. Yo estoy satisfecho de "Cómicos". Tengo mis películas en dieciséis milímetros y de vez en cuando me apetece verlas, y claro, como todas las cosas de tus niños, te producen mucha ternura y ves cosas que todavía crees que son válidas. Hay escenas en que se nota cierto anquilosamiento, provocado por no tener todavía soltura para mover a la gente, pero se nota el gusto por la composición, por hacer que cada plano sea algo en sí. Y, sobre todo, comunica un mundo que en ese momento era verdad.

"CÓMICOS" Y SU CIRCUNSTANCIA

Ahora el mundo teatral ha cambiado, existe otro nivel; entonces no se vea nada de teatro: bueno, algún clásico español, algo de cámara, una compa-

ña francesa que pasa por aquí y hace Giraudoux. Las personalidades de aquel momento son Adolfo Torrado, Perico Chicote, el maestro Guerrero... Corresponde a la época en que en la Biblioteca Nacional está prohibido leer libros que no sean de texto, en la Nacional, ¿eh?, donde voy yo a estudiar y con el pretexto de que es un libro de historia pido el "Ulises" o busco una recomendación para que me dejen leer cosas de teatro: estaba prohibido leer...

El primer montaje de "Cómicos" lo hizo León Klimowsky. Tenía que empezar a rodar "Felices Pascuas" y no podía estar a la vez montando y rodando: hubiera sido un desastre. Klimowsky era entonces para mí —para todos nosotros— muy importante: había traducido a Eisenstein, él o su papá. Era un hombre de cine, era otro mundo. También Elisa Galvé me habló de un chico que conocía de mucho talento: se llamaba Torre Nilsson, hijo de Leopoldo Torres Ríos. Trajimos a Elisa porque en ese momento Manzanos tenía algunas relaciones con Alberto Soifer. Me la propusieron y yo acepté. Es curioso, cuando yo era chaval y me hartaba de estudiar me escapaba al cine Tivoli y veía lo que pusiesen. Un día entré a ver una película y vi una chica maravillosa: me enamoré de ella; la película se llamaba "Chiruca" y estaba hecha por Benito Perojo en Buenos Aires. La chica, como digo, era una maravilla: era Elisa Christian Galvé. Es curioso, ¿no? Entonces me pareció una actriz excelente; por eso, cuando me la propusieron, acepté. Es muy buena actriz, muy buena actriz. Trabajamos a gusto. Yo no sé trabajar en un clima de desesperación histérica y de gritos. Al contrario, busco siempre una coordinación total, que no siempre he obtenido. La película fue muy agradable durante su filmación; yo no sé si es que trato de inculcar en el equipo la idea de que estamos haciendo algo que merece la pena... El caso es que todo el mundo se portó muy bien.

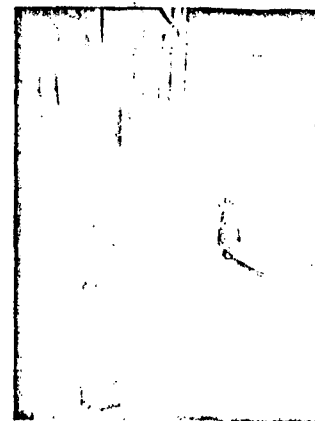
V Acerca del nacimiento profesional del realizador Bardem y principales opiniones e intervenciones suyas.

Luego hice "Felices Pascuas". Pero eso de trabajar en dos películas al mismo tiempo es algo que no se debe hacer jamás: no puedes querer a dos mujeres al mismo tiempo; yo, por lo menos. Y a mí la que me gustaba era "Cómicos". Por eso, cuando la seleccionaron para ir a Cannes me fui corriendo y dejé abandonada la otra. Por entonces, cada país mandaba a un festival las películas que quería y España envió tres películas: "El barbero de Sevilla", "Todo es posible en Granada" —a la sesión de noche— y la mía, que se pasaba a las diez de la mañana. Claro, a esa hora nadie fue; sólo algunos locos de la crítica. Les gustó mucho, y en ese momento es cuando nací yo...

LA CRITICA FRANCESA DESCUBRE A BARDEM

Les gustó mucho y les pareció una injusticia horrible que el jurado no la hubiese visto; reclamaron, y el jurado tuvo que molestarse y verla. Estaba Luis en el jurado—Buñuel, me relataron—y este tipo de cosas no le gustan nada... Fue un momento en que me arrojaron la pobre Simone Dubreuil, Sadoul

COMICOS



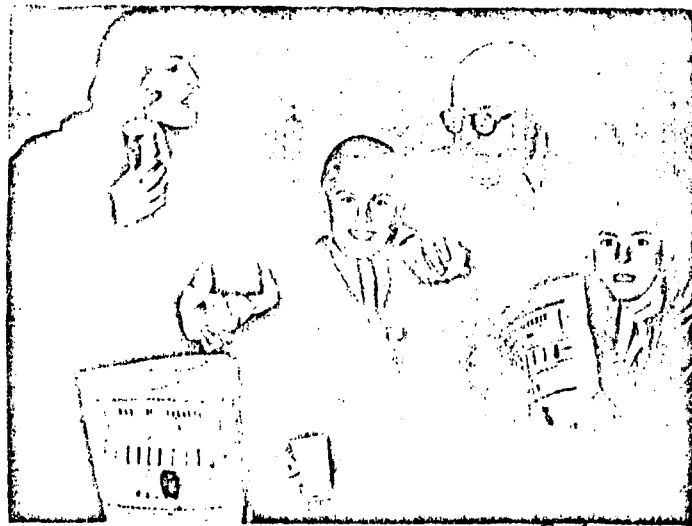
y Bazin también. Y Arnaud, que entonces era crítico de "Combat". Yo era el niño mimado de esta gente.

Manzanos me había hecho un contrato estupendo: me subió el sueldo, porque yo le había pedido menos de lo que él pensaba pagarme... El contrato, después, era muy gracioso: había una cláusula según la cual me podían echar a los tres días de rodaje...; pero vieron proyección de la película y me dijeron que estaban contentos, que aquello era estupendo. Aquellas imágenes les golpearon, porque no era muy habituales. A Cannes—con lo que se habla en "Cómicos"—fue sin subtítulos...

Entonces hicimos "Felices Pascuas": es un punto aparte de mi obra, una especie de "divertimiento", no pretende tener ninguna enjundia; si inconscientemente hay simbolismo, yo no tenía ninguna pretensión especial. Hay un error básico en el guión: es como si fuesen dos películas; de pronto hay una inflexión que no está bien hecha, pasamos bruscamente de una comedia normal a una farsa disparatada y todo se estropea. Ahora, de todas formas, esa película yo hoy la firmo, la firmo y la suscribo: ese pequeño film sobre el peluquero y las cosas que le pasan, la Navidad y el corderito, todo ese mundo está bien. Y lo otro también, pero aparte del anterior; juntos los dos ya no me convence. La película se rompe en la escena de los gitanos. Y se rompe porque era el primer día de rodaje. Y se rompe porque hacía siete grados bajo cero...

EL CINE COMO ESPECTACULO

Zavattini invitó "Felices Pascuas" a Venecia, a una reunión de críticos. Yo siempre he tenido un gran afecto personal hacia él, aunque no compartía sus ideas: desespectacularizar el cine es justamente lo contrario de lo que yo siento. Ese "cine-verdad" puede ser válido para un tratamiento sociológico o de información, pero a mí me interesa el espectáculo; por eso, ante las fórmulas que se des-



940

plegaron ante nuestros asombrados ojos en aquella Primera Semana del Cine Italiano yo admiraba aquella realidad espléndida que se nos ofrecía; pero lo que no me gustaba era el procedimiento formal de contarla; por eso la película que me pellizcó más fue "Crónica de un amor", porque allí se unían las dos cosas: era una fórmula perfectamente válida.

Desde hacía tiempo había oído hablar de un título que nada más oírlo me producía una especie de fecundación: alguien había escrito una cosa que se llamaba "Muerte de un ciclista" y me habían contado de lo que se trataba: algo de crónica de sucesos, una pareja de adúlteros, etc., etc. Lo había escrito Luis F. de Igoa, lo tenía en propiedad Atenea Film y le habían propuesto el tema a Luis; fui a hablar con él: "Hombre, pues si tú no lo vas a hacer, si no te interesa, háblales por mí." Total, fui a ver a los de Atenea: "Sí, esto me interesa; pero quiero hacerlo a mi manera." Igoa dijo que ni hablar... A todo esto, Goyanes me preguntó un día que si tenía alguna historia, que quería que hiciésemos algo juntos; entonces le conté "Muerte de un ciclista", le pareció estupendo y decidió hacerlo; pero le advertí que había una pega, que había que

comprar el tema; Goyanes estaba decidido. En el Festival de Venecia de ese año vi a Lucía Bosé: tuve que luchar mucho por ella; en ese momento nadie quería contratarla, decían que estaba mal del pecho y que no iba a resistir el rodaje. Cosas absurdas. Era también una experiencia para Goyanes: hacer una película así, internacional.

IDEAS Y CREENCIAS

Todas estas películas que estaba haciendo se inscribían forzosamente en mi sistema de ideas y creencias. Yo tengo una determinada visión del mundo y todas las cosas que hago no es que las ajuste a ese sistema, sino que salen ya ajustadas, pertenecen a él, nacen con sus cualidades y defectos.

Cuando estaba filmando "Muerte de un ciclista" recibí un telegrama en el que se me nombraba jurado del Festival de Cannes, pero yo quería llevar la película. ¿Qué hago, voy como jurado o llevo el film...? Pero como ese año se producía "Macelino, pan y vino" y estaba claro que era esa la película que iba a representar a España, acepté el nombramiento. Presentamos mi película fuera de concurso y fue un éxito fabuloso: todos los que me ha-

bían apoyado cuando "Cómicos" lo hacían ahora con más fuerza. Todo el mundo fue absolutamente cordial, entrañable y simpático. Me acuerdo que André Cayatte salió dando gritos diciendo que era una cosa maravillosa... Bueno, el jurado de la Fipresci me dio el premio de la crítica junto a "Raíces", de Benito Alazraki, que iba a concurso... Para mí fue maravilloso ese reconocimiento: me ayudó mucho en mi trabajo posterior.

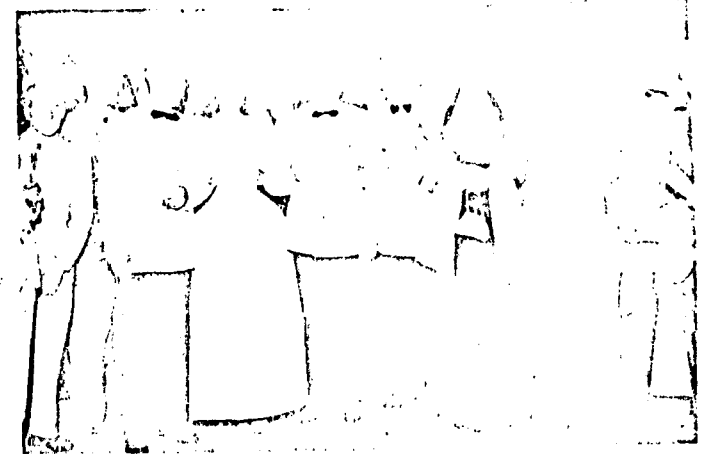
EL PENTAGRAMA DE SALAMANCA

Durante esos años habíamos creado esa revista tan bienintencionada (13), en la que pretendíamos poner los puntos sobre las íes sobre el cine nacional. Volví justo de Cannes para salir corriendo hacia Salamanca. Creo que fueron muy importantes esas conversaciones (14) en el mundo del cine español no por la asistencia de profesionales—que en realidad fueron muy pocos—, sino porque por primera vez se habló con cierta claridad, con absoluta claridad; fue entonces cuando dije mi famoso pentagrama del cine nacional (15), que podíamos ver luego hasta qué punto es válido en este momento o no o qué cosas se han superado...

Recuerdo que por entonces tenía un papel encima de la mesa de trabajo donde había escrito tres títulos de películas: una, la que estaba haciendo; las otras dos, las que me proponía hacer a continuación: "Calle Mayor" y "Los segadores"; esta idea la tenía desde los tiempos del Instituto.

MUY CERCA DE UN LEON

En Cannes ya le propuse a Betsy Blair hacer "Calle Mayor"; estaba allí como protagonista de "Marty". Yo la admiraba mucho, aunque la había visto muy poco. La recordaba, sobre todo, en...; no, no, mucho antes que "Nido de víboras"; si esto el único que lo sabía era yo, ni siquiera se acordaba ella... Bueno, hay que conocer la psicología de los actores; si tú le dices a un actor:



CALLE MAYOR

"Oh, sí, yo le admiro mucho; yo le he visto en tal película...", te adueñas en seguida de él. Esa película era "Doble vida", de Cukor, con Ronald Colman y Shelley Winters. Es aquella, ¿os acordáis?, que matan a Sheyll Winters y llega Edmond O'Brien, que es el detective, y monta un truco que consiste en presentarle la misma doncella rediviva para que él se asuste... Bueno, pues una de las chicas que probaba era Betsy, que en pantalla está... no llega a medio minuto. Me recordó a Zasu Piits, con todos los respetos a nuestro querido Erich von Stroheim...

En fin, empezamos "Calle Mayor" en el 55. Aquellos fueron momentos muy difíciles y delicados para mí. La película se suspendió a principios del 56. Pudo reanudarse. También hubo dificultades para llevarla a Venecia... Quiero resaltar el comportamiento fabuloso de Jacques Flaud, que era el director del Centro Nacional del Cine Francés, y de Ammanatti, entonces director de la Mostra... Bueno, se consiguió que fuera a Venecia... Fue otro momento estelar esta presentación en Venecia: es la vez que he estado más cerca de un "león"... Pero me llevé otra vez el premio de la crítica... compartido con "Gervaise", de René Clement. Hubiera sido muy reconfortante para mí en esos momentos tan difíciles llevarme esa recompensa,

ese reconocimiento "urbi et orbe"...

Por entonces publiqué en "L'Express" un artículo que se titulaba "Para qué sirve un film" (15 bis) que resumía mis puntos de vista acerca del cine testimonial y de compromiso, hoy tan puestos en solfa para algunos... El intento de todas mis películas era mostrar, testimoniar una cierta realidad, transmitiéndola con la máxima efectividad dentro de la mayor economía de medios expresivos; lo que sí he pretendido, y creo que puede notarse en mis obras posteriores, es ese "depouillement" de la "mise en scène", reduciendo todo el barroquismo de las cosas para quedarme con los elementos más sencillos y esenciales, pero siempre de una gran efectividad, y siempre teniendo a divertir al espectador aun en este cine de compromiso. Lo cual no significa que yo haga las cosas sólo para divertir al espectador. Se trata de elaborar un producto cultural, pero que por eso mismo pueda ser accesible al público y le proporcione una visión sobre ciertas cosas.

DE LOS SEGADORES A LA VENGANZA

Pero hablemos de "La venganza", que es, posiblemente, uno de mis empeños más impor-

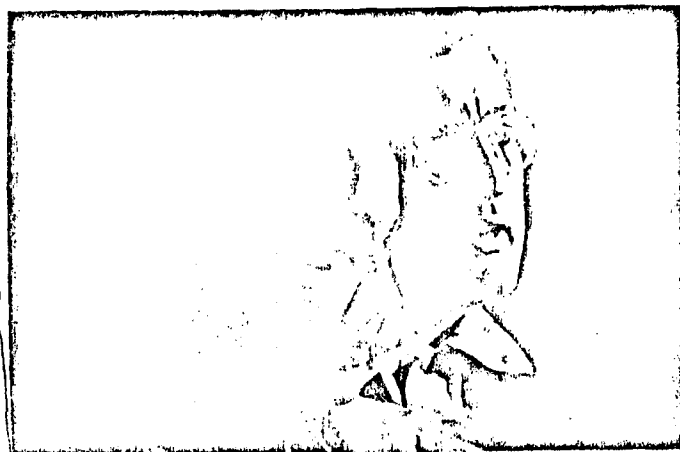
tantes. Mi idea era hacer ese gran fresco del mundo del trabajo español a través de una serie de películas: una sobre los segadores, otra sobre los carboneros, los mineros, los pescadores... Un verdadero filón; se siente uno verdaderamente agusto tratando estos temas, conociendo España a través de sus hombres. Bien, hicimos "La venganza"; fue una experiencia hermosísima. La primera versión duraba dos horas y cuarenta y cinco minutos; no llegamos a sonorizar todo este material. Es una lástima; tenía su tempo, su ritmo, era un espectáculo hermoso. Era un film cervantino, un relato de andar y ver. Pero, claro, aquella duración era imposible; había que reducirla a una dimensión standard. Y se quedó en un melodrama: no queda nada.

La llevamos a Canne, donde ya no soy el "joven director". Ya soy un hombre colocado. Quiero decir que el punto de vista de las cosas cambia; cambia para los demás: unos dicen que la película está bien, otros la rechazan. Le dan, un premio a "La venganza", y al conjunto de mi obra. Otra vez el premio de la crítica... Y van tres.

VI En el que sufre las crisis propias de su profesión y cuenta cómo intenta superarla, luchando contra los elementos.

Entonces es cuando se entra en crisis. La película no ha gustado, no la han entendido. Entonces ¿qué es lo que se puede hacer? Discutimos la película, lo que es, lo que quiere decir, a dónde llega, lo que se entiende.

Claro que tampoco yo soy demasiado tonto; sé hasta dónde puedo llegar. Entonces es un poco idiota luchar en una determinada dirección: me acuerdo que ese verano leí "Paths of Glory", la novela que hizo Kubrick; entonces pienso: ¿qué puedo hacer yo que se parezca a esto? Pero empiezo a darme cuenta que la posibilidad con-



941

currencial para mí, para nuestro mundo, es muy difícil. Yo no puedo hacer un film como "Paths of Glory". Es tonto intentarlo sin llamar al pan, pan y al vino, vino. Es un esfuerzo absolutamente inútil. Yo, en "Los segadores" quería contar, a través del relato de los trabajos y los días un problema mucho más hondo.

LA CRISIS DE CREACION

Naturalmente, yo me doy cuenta de las cosas, de mis limitaciones y de los márgenes en que nuestro ámbito cultural permite desenvolverse. El mundo que presento en "Muerte de un ciclista" o en "Calle Mayor" me permite esta posibilidad de expresión. Claro, en el extranjero dicen: "Nunca pasa nada" es igual que "Calle Mayor". Es como si el tiempo no hubiese pasado. ¡Y claro que ha pasado! Pero estás sometido a idénticas estructuras y condicionamientos. Entonces, ¿cómo voy a expresar ese mundo español y decir las cosas que me interesan?

EL CAMINO VISCONTINIANO

Bueno, probemos en la línea de "Senso" el camino viscontiniano. Para mí es un espectáculo, un experimento, un entrete-

nimiento... Es una interpretación de un mundo histórico visto con un prisma de hoy; un análisis histórico hecho con una visión actual de las cosas. Y surge esta posibilidad porque aparece Manolo Barbachano (16) y me propone "Tirano Banderas", de Valle Inclán: estupendo. "Tirano Banderas", de cabeza. Pero antes hay que hacer otra cosa, hay que hacer "Sonatas". Y este Valle Inclán no es el que me interesa; pero, en fin, es un elemento utilizable y se puede hacer algo hermoso y válido; yo lo veo como un itinerario de Bradomín en busca de la libertad. Pero ya entramos en el mundillo del comercio: las películas son cada vez más caras y hay que hacerlas teniendo muy en cuenta el público. A mí, por ejemplo, me hubiera gustado hacer "Los segadores" con campesinos auténticos, pero... y hablar de lo que quiero hablar. Pero eso no se puede hacer, hay que buscar una solución simbólica. Primera concesión. Y hacerla con campesinos auténticos... ahí está "La tierra trema", en sus latas, sin que la vea nadie (17). La película existe en función de que la vea el público; si no, es tonto hacerla. Además yo no tengo la habilidad suficiente para convenir a alguien para hacer una película con campesinos de verdad y que luego no vaya nadie a verla. No lo puedo hacer. Luego hay que

admitir ciertas concesiones, hasta que por lo menos quede una unidad positiva en tu saldo. Hagámoslo con actores, que así se venderá, y hay que coger a los actores que entonces tienen mayor cotización. En "Sonatas" pasa lo mismo; hay distribución si María Félix hace la Niña Chole. Pues ya está. Aparte de que yo creo que todo el mundo puede ser aprovechable. Pero claro, a ella hay que oponer los nombres máximos del cine español; no puedes poner a María Félix al lado de Luisita García...

La experiencia en Méjico fue estúpida; tengo un gran recuerdo de ella; no así la española: se rodó la parte de otoño en mayo, etc. Fue desastroso.

Por ese tiempo se reorganiza esa sociedad llamada Uninci, de la que fui expulsado, y me nombran presidente; es un momento estelar negativo...

"Sonatas" queda vistosa y brillante a mí me gusta. Creo que los trozos mejores que he hecho están en "Sonatas", sobre todo la parte de Méjico, aunque a la gente le guste más la de Galicia. La llevamos a Venecia... y el desastre. Para empezar no saben quién es Valle Inclán. Habían de Visconti, claro, y de D'Annunzio... pero nada de don Ramón. Como decía Amidei, la crítica funciona siempre por esquemas; según eso, yo soy el



Bardem de "Muerte de un ciclista", y claro, ir con una película de aventuras, con caballos, en colores, comercial... dicen: ¿pero esto qué es...? Fue visto y no visto; no te dan tiempo a explicar nada: "¡Fuera!" Bueno imaginaros la repercusión que esto tuvo: fue un golpe terrible. Llegaron a hablar hasta de "la muerte" de Bardem. Mis depresiones fueron muy duras.

"PERO ¿QUE SE PUEDE HACER?"

Mis crisis, sin embargo, pasan pronto y en seguida estoy en condiciones de volver a empezar. Busco asuntos, quiero seguir en esta línea de cine historicista. Pienso en "Fortunata y Jacinta", "La Regenta"... Pero ¿a quién vas a convencer para que ponga el dinero? Hacen falta, por lo menos, treinta millones de pesetas. Si vas fuera, a Cristaldi o a quien sea, tampoco consigues nada. No saben qué es "Fortunata", quién es Galdós; hace mucho tiempo que trato de hacer "La Celestina" pero hacerla bien. Y es imposible. Estoy dispuesto a hacer estas obras, pero ¿quién te las paga? En fin, que tienes cerradas las puertas del historicismo, porque para ello hace falta una espectacularidad y esto exige mucho dinero. ¡Y como no convenzas a Bronston! Y es la única manera de hacer esto, a lo grande. Si no, no consigues venderlo.

El cine popular tampoco se puede hacer. Yo, al menos, no puedo. Nadie se ha metido con una cámara dentro del país: yo lo hice con "Los segadores" y ya veis... Entonces, ¿qué se puede hacer? Hay que hacer un cine inmediato, directo, sin nada entre líneas, algo que resuelva, que demistifique las cosas. Pienso en "Young Sánchez", de Aldecoa. Al mismo tiempo los Hakim me ofrecen hacer la vida de Isadora Duncan con Rita Hayworth: es como aquello que me ofrecieron de "Luisa Fernanda". Pero con más presupuesto... Bueno, a mí la vida de esta señora no me interesa gran cosa. Entonces propuse otro te-

ma: un cuento de Hemingway, "Cinquenta grandes". También me proponen hacer "El desprecio"; Moravia estaba de acuerdo, todo estaba listo y a última hora se echaron para atrás: la Columbia dice que no es el momento de hacer películas dramáticas, sino cómicas.

EN UN RASILLO DE LA METRO

Desde "La venganza", la Metro me auspicia. Tienen planes para hacer cine en Europa y me proponen "El cartero llama dos veces" (18). Cuando estoy en Méjico, "La venganza" es nominada para el Oscar. Recibo un telegrama de Siegel (19) que me invita a discutir un proyecto. No cuento esto por vanidad: quisiera que comprendierais el aspecto entrañable de todas estas cosas. El estar de pronto en un pasillo de la Metro y que ese señor me reciba en su despacho, con un puro, independientemente de que la película se haga o no se haga... Bueno, era en lo que yo soñaba cuando de estudiante me fumaba la clase para ir al cine Tivoli... Antes de "El cartero" íbamos a hacer "El último otoño", un guión mío, pero se metió uno por medio... Os cuento todo esto porque quiero analizar mis salidas y, de un modo general, las salidas para todos vosotros que vais a hacer cine...

Cuando estaba pensando en hacer "Young Sánchez", me entero que Luchino está rodando "Rocco y sus hermanos". Entonces dije: "Que la haga cualquiera menos yo; porque si ya la gente está harta de decir que copio a uno y a otro, y ahora me meto con Visconti... bueno..." / Recordé entonces un guión que había escrito hace tiempo que se llamaba "La fiara" y que lo iba a protagonizar Luis Miguel. Entonces se estrenó "La cornada" y lo vi todo muy claro: me interesaba la historia del torero y explorar el mundo de los toros, que era forma de situar el problema de la explotación del hombre por el hombre. Trataba de demistificar también la "fiesta". Es extraño.



A LAS CINCO DE LA TARDE

942

"A las cinco de la tarde" no encontró ningún eco. Claro, tratar de demistificar ciertas cosas es como trabajar a contrapelo, rehuendo los aspectos agradables y brillantes de las cosas. Había una escena en que se veía cómo se entregaban los "sobres" a los críticos taurinos: bueno, pues los críticos pidieron a la Metro que se suprimiera esa escena y se suprimió... En fin, hay que darse cuenta que estamos metidos en un sistema de producción capitalista: tú vales lo que rinde tu última película. Esto lo digo, sobre todo, porque me preocupa el problema de los jóvenes.

EL MOMENTO DE TRANSICION

Escribo "Nunca pasa nada". Es el año de "Viridiana" y, claro, se va todo abajo: Uninci desaparece (20). La estrecha puerta se cierra del todo. Ese verano, con Eceiza y Querejeta pensamos hacer una película en San Sebastián, una ciudad que adoro. Llega octubre y yo tenía que hacer "Nunca pasa nada", pero la prohibieron completamente, de la A a la Z. No era problema de forma o de fondo, era una cuestión personal. Y una imposibilidad de trabajar aquí. Surge la posibilidad de hacer algo en Buenos Aires: Borrás me propone unos temas que no me

convencen y yo, a mi vez, le ofrezco "Crónica negra" (21). Había la posibilidad de transplantarla de San Sebastián a Mar del Plata en invierno. Entonces, Cesáreo, con un excelente comportamiento humano—también en "Calle Mayor" se portó extraordinariamente—dijo que la película se haría por encima de todo, aunque no pudiese presentarse más que como producción argentina. Pero es el momento de transición cuando García Escudero ocupa su puesto de director general de cine y autoriza "Los inocentes" y "Nunca pasa nada".

"Los inocentes" va a Berlín y me llevo—otra vez—el premio de la crítica. Aunque se ha dicho que es un remake de "Muerte de un ciclista", no es cierto: me la planteo como "Una tragedia americana". "Los inocentes" son, en realidad, "los ignorantes"; por eso caen en la trampa del amor, del AMOR con mayúsculas; en cierta medida es una película contra el amor entendido "a la francesa", el amor como panacea de todo. Es una película de clases sociales. Aparte del suspense y demás ingredientes, la posición de Guido y la chica es la siguiente: están engañados por ese imposible amor. Un amor que no puede funcionar para ninguno de los dos. Y él queda aplastado por el mundo a que pertenece ella. No tiene un arma ideológica para interpretarlo a saltarlo.

VII De cómo hay la posibilidad de que pase algo aunque se crea que nunca pasa nada.

Luego hago "Nunca pasa nada", y va a Venecia. Allí dicen que es "como" "Calle Mayor". Yo lo comprendo; ¿cómo voy a exigir a Iyonne Baby que conozca la realidad española? No sabe de qué va... Por ejemplo, la conversación en el puente nosotros la entendemos, pero en el extranjero no la entienden, no funciona fuera. Pero, ¿y aquí? Igual en España tampoco se entiende. Porque la juventud española—esa que sale en la encuesta que hicisteis vosotros (22)—, ¿cómo va a comprender la película si se cree que Bardem es el marido de Brigitte Bardot...? Es desconsolador. Bueno; el espectador extranjero dice, a propósito de "Nunca pasa nada": es igual que "Calle Mayor". Y no, me niego a aceptar esto. Es, en todo caso, una continuación, como si Isabel (23) se hubiese casado. Entonces, ante estas críticas y reproches, uno no sabe qué hacer: es como si no hubiera pasado el tiempo—creen fuera—, como si aquí no hubiese pasado nada, y claro que han pasado cosas, siempre pasa algo y uno trata de reflejar estas cosas, pero volvamos a lo que decíamos antes: ¿cómo reflejar esta evolución...? Por ejemplo, veo "Salvatore Giuliano" y me da una especie de envidia tremenda.

¿A mí me gustaría hacer algo así, me digo, pero no puedes sa-

LOS INOCENTES



lir más allá de tu sombra, de tus propios límites y de los que te imponen. Tampoco puedes hacer el cine de gran espectáculo. Bueno, ¿qué te queda? Y llegan los cahieristas que te hablan de la "mise en scène": esto es lo único importante". Pues yo no estoy de acuerdo; cada película exige una *mise en scène* determinada. Uno de mis enemigos más cordiales ha sido Paquito Truffaut y moralmente yo me considero vencedor, porque, las cosas que hacen estos chicos... A mí, el mundo de Godard me produce tal repugnancia... Yo, normalmente, soy un espectador pasivo en el cine, no protesto nunca, pero cuando estuve en el estreno de "Le petit soldat" no pude menos de gritar: me parece absolutamente despreciable, todo es horroroso. En cambio, veo una película inglesa media, vulgar, y me parece estupenda la seguridad con que está hecha; independientemente de la calidad del tema, es... como una silla bien construida.

EL CINE COMO PROFESION

Muchas veces he leído: pero este señor ¿qué es, un creador o un honrado artesano? ¿Pero qué llaman creador? Yo no sé que soy. Soy un director de cine y escribo: intento hacer cosas. Intento no engañar a nadie, hasta el extremo de que ese intelectual que meto en mis películas—que tanto me critican—lo hago para no engañar, para que las entiendan. Podría haber suprimido tranquilamente la escena de Fernando Rey en "La Venganza", pero no lo haría nunca porque me parece fundamental. Me dicen: "si usted lo hubiera hecho de otra manera no necesitaría ese discurso". Claro, pero eso ya entra en el problema de mis propias limitaciones. A mí no se me ocurre hacerlo de otro manera; si no, lo haría.

Mis posibilidades, actualmente, son hacer cine extranjero en España utilizando una serie de elementos que la industria española no puede proporcionar.

AL SON DEL ORGANILLO

Entonces me encuentro con que me ofrecen "Les pianos me-

caniques" (25). Creo que hay un material interesante. En cualquier caso, se me contrata para realizar esta novela; me guste o no me guste no puedo modificarla totalmente, no puedo hacer que la acción transcurra en un submarino. Se trata de contar ese mundo de la *dolce vita* de Cadaqués y las relaciones entre los adultos y los adolescentes. Es muy difícil de adaptar: si pusiera todo lo que hay en el libro sería una película de seis horas. Estoy trabajando en el guión desde agosto. Y esta es la película que voy a rodar ahora (25). Por el momento, el reparto está formado por Hardy Kruger, Melina Mercouri y Jean Servais. Han sonado otros nombres: Jeanne Moreau—pero esta mujer quiere ser protagonista absoluta—. Annie Girardot es demasiado joven. James Mason, que era mi primer candidato, pide un disparate. También estaba Gina, que me andaba persiguiendo...—bueno esto también lo digo para que lo consideréis desde este punto de vista entrañable: Gina poniéndome telegramas y cables, que quiere trabajar conmigo, ¿eh?—. Bueno, es un film que puede ser interesante: es un mundo de verdad y me interesa examinarlo. A alguien—que es el productor de "Marienbad"—le gusta la novela, piensa llevarla al cine y cree que el más indicado para hacerlo soy yo; es halagador. ¿No? Pero, desde luego, es una película a plantearse como cine industrial europeo. Y, en definitiva, a mí me gusta hacer películas de gran presupuesto, cuanto más "gordas", mejor... Si en la Gran Vía ponen "Los inocentes", con Paloma Valdés y Alfredo Alcón y enfrente "La pantera Rosa", con la Cardinale, Capucine, el Sellers, David Niven, etc., pues nadie va a ver "Los inocentes", claro, y me parece muy razonable.

No, eso del "Cartero llama dos veces" se lo han inventado... Sí, dijeron que lo iba a hacer Jane Fonda... Entre mis proyectos tengo también el de "Metro Pepe", la historia de las chicas de servir españolas en París. Alguien está interesado en que yo haga algo sobre

los españoles que emigran: Alemania... "El último otoño" también me interesa: el ambiente de Torremolinos... Pero lo más inmediato es "Los organillos". En principio, empezaremos a rodar el siete de junio.

UNA INTERROGANTE MAS

O sea, trabajo sí hay. Lo que ocurre es que uno tiene que abandonar métodos anteriores y buscar otros caminos, otros procedimientos. Hoy día, el arma del realismo crítico en España no es efectiva. Hay que utilizar otros métodos: no sé..., la ciencia-ficción..., lo que llama Alfonso Sastre la "imaginación dialéctica". Hay que darle muchas vueltas a las cosas. Es tonto romperse la cabeza contra la pared... Entonces, ¿qué pasa con las nuevas generaciones? De los jóvenes, los que están menos comprometidos están peor todavía; creo que hay que comprometerse, que no puede distanciarse uno tanto. Otros intentan hacer cine influidos por un "antonionismo" nefasto y adolecen del defecto de que no conmueven. Son de un aburrimiento mortal. Esto es grave. Cuando salimos Luisito y yo, nuestra perspectiva era más fácil y difícil, porque ese aislamiento nos presionaba muy fuertemente para hacer un cine de calidad. Entonces el cine extranjero era malo, en general, y cualquier producto mínimamente decente destacaba. Hoy, la situación ha cambiado. La tendencia es favorable a los jóvenes y la situación en el exterior es estúpida para los jóvenes. Desde luego, cada vez llegan al cine nacional jóvenes con más talento y sabiduría. Los films están bien hechos, pero eso no basta. El impacto, tanto en el mercado nacional como en el internacional es difícil producirlo. Entonces, ¿cuál es nuestro porvenir?

Por otro lado, las posibilidades de darte a conocer, teniendo en cuenta las demandas del mercado internacional: como no vayas a un festival, tegas suerte y te des a conocer...

En fin, ese es el problema: ¿Qué se puede hacer...?

JUAN ANTONIO BARDEM

—¿Cómo te dedicaste al cine procediendo de un campo tan lejano como los estudios de Ingeniero Agrónomo?

JUAN ANTONIO BARDEM.—Mi dedicación al cine no ha sido inmediata. Viene desde muy antiguo. Pertenezco a una familia de actores durante tres generaciones —y mis hijos inauguran la cuarta— Desde mi nacimiento estoy rodeado de actores, sobre todo por parte de mi madre. En 1922, los actores tienen para la burguesía la calificación de «artistas», eran un poco el pasto de los grandes duques y monarcas, sobre todo porque, al parecer, el último rey era muy aficionado a los romances con las artistas. Sabes también que hasta el siglo pasado estaba prohibido enterrar en sagrado a los artistas, lo que da una idea bastante clara de su consideración social. A partir de los años veinte, con la obtención del premio Nobel por Jacinto Benavente, y sobre todo, por el hecho de que María Guerrero estuviese casada con un aristócrata español, el status del comediante comienza a tener una dignidad —una dignidad burguesa, por supuesto— que antes no se le concedía.

La vida del comediante es muy dura, y yo recuerdo que apenas veía a mi padre, ya que solamente coincidíamos a la hora de comer. Supongo que mis padres quisieron ahorrarme esa vida tan dura de dos o tres funciones diarias, y darme a cambio la educación que ellos no habían tenido, y me llevaron al colegio del Pilar —el colegio que ha suministrado los cuadros de mando a la burguesía española—. Me acuerdo que mis compañeros de banco se apellidaban Luca de Tena, Martínez Bordiú.

El sueño dorado de los actores consistía en que sus hijos se liberasen de esa profesión. A la hora de elegir carrera yo les digo que lo que quiero ser es ingeniero de sonido, porque no me atrevía a plantearles que quería dedicarme al cine, y pensaba que la entrada en un plató con un título profesional era más honorable que entrar como meritorio. Por una mala información le dijeron a mi padre que no se podía hacer en España, y que había que ir a Lieja. Como dinero para estudiar fuera no había, tuve que abandonar el proyecto.

—Entonces te decides por Agrónomos.

—Sí, sería muy difícil explicar las causas. Creo que las carreras se eligen, en la gran mayoría de los casos, sin saber muy bien lo que se hace. Pero yo seguí interesándome por el cine. Ya desde pequeño, con mis primas hacíamos cosas de rodajes, encandilados por el mundo mágico de Hollywood de los años 30, y yo hacía de director.

Salí de ese estado mágico y de indecisión, a través de dos hechos muy importantes. El primero fue una película. Por un azar extraño, recuerdo haber entrado en el cine Sol, ver «El delator» de John Ford, y salir enormemente conmovido. La otra fue un libro que encontré en casa de un primo mío —ocho años mayor que yo— en inglés, y de título «Film Technique», cuyo autor era un tal V. S. Poudovkine. Por ese libro comprendí que el cine era una cosa seria, estatuida, escrita y analizada. También como consecuencia de la lectura de ese libro, me creí en la posesión de la verdad y llevaba siempre el libro de Poudovkine debajo del brazo.

A la vez que estudiaba, trataba de formarme una cultura humanística, gracias a mi conocimiento de Inglés, ya que en aquella época existían restricciones culturales y la Biblioteca Nacional no dejaba para su lectura más que libros de texto. Casi toda mi cultura fue anglosajona, porque me pasaba el tiempo en la casa Americana y en el Instituto Británico. Como anécdota curiosa recuerdo que conseguí me dejaran el «Ulises» de Joyce en la Biblioteca Nacional, porque creían que era un libro sobre historia.

Tuve otra revelación que fue el paso por Madrid —tres días— de una compañía de teatro francesa que interpretaba Giraudoux. Me gustó tanto que, únicamente por gusto, traduje al castellano «Intermezzo».

Todo esto sirve como ejemplo para explicar que la formación de mi generación, es absolutamente anárquica, autárquica y asistemática. No se veían más películas que las de la Alemania Nazi y la Italia fascista, que eran elogiadas por la crítica oficial española.

Intenté meterme en el cine profesional, pero no pude, a lo que contribuyó mi falta de tiempo, porque daba clases particulares de matemáticas, en mi tiempo libre, para sacar algún dinero.

Un día apareció en la prensa un anuncio de ingreso para un tal Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Estaba en el último año de carrera, y cuando me citaron para examinarme me llevé la gran sorpresa de que en lugar de estar yo sólo, había allí doscientas personas.

—¿Cuál era la situación cinematográfico-cultural de España en esta época?

—Había una producción cinematográfica muy importante, porque las fronteras estaban cerradas y no había competencia. «Cifesa»

era la más importante marca, montada y dirigida al estilo de las grandes casas americanas. Lo que se hacía eran películas triunfalistas y partidistas, producto de la guerra civil —«Raza», «A mi la legión»—, y cine espectacular e histórico. Era un cine total y absolutamente alejado de la realidad española.

Ya se había producido la orden ministerial por la cual era obligatorio el doblaje. Se dice que se hizo con buena voluntad, pero yo lo más que puedo decir es que quizás fuese con buena voluntad de imperio, porque coincidió con la orden de cambiar los nombres de hoteles y restaurantes que llevaban nombres extranjeros.

Fue el momento de las licencias de importación, producto de unas normas demenciales, y que condujo a que los productores renunciaran al dominio de la industria nacional por un plato de lentejas, ya que según la categoría de las películas se concedían un determinado número de licencias de importación. El productor podía haber tenido, por tanto, el control de la competencia, de su competencia. Como traer una película significaba un gasto, prefería la inmediata liquidez que le suponía el hecho de venderlas.

Culturalmente el hecho más importante para nuestra generación de cineastas, fue la organización de una semana de Cine Italiano. Vinieron Zavattini y Lattuada, y en la pantalla se pudo ver «Ladrón de Bicicletas», «Bellísima», «El camino de la esperanza», y, sobre todo, «Cronaca di un amore». Para una gente ávida de la realidad, puedes suponer lo que significó esta oportunidad. Era también la confirmación de que estabas en lo cierto, que no estabas construyendo un castillo de arena.

En esa época comencé a escribir. La secretaría de la Falange publicaba una revista estudiantil que se llamaba «La hora» y conocí allí a un tal Juan Julio Baena, que era de la Secretaría General, o del S.E.U., o dirigente falangista, y entre Berlanga y yo llevábamos una sección que se llamaba «Blanco y negro».

Con ocasión de un trabajo en el Ramiro de Maeztu estuvimos fisgando, y encontramos una serie de películas, entre las que estaba «Tempestad sobre Asia». La montamos y la vimos. Esto tenía su importancia porque era la primera vez que teníamos ocasión de ver un film que teóricamente nos sabíamos de memoria y que realmente nos habíamos inventado cada uno a través de los libros y de algunas fotografías que logramos encontrar.

En el cine español la aparición de una película realista como «Surcos» —a pesar de su concepción idílica del retorno al campo— supuso como una bofetada en el panorama general. La película tuvo dificultades a pesar de que toda la gente que la hacía no podía ser sospechosa desde el punto de vista político. La película se salvó gracias a que coincidió con la llegada de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía.

—¿Por qué decides hacer películas junto con Berlanga?

—Estando en la Escuela, Serrano de Osma tenía un productor que quería hacer una película que transcurriera en Ibiza, y nos llamó, digamos a los primeros de la clase. Al final encontramos una historia que se llama «Cерco de ira» e hicimos el guión Berlanga, Florentino Soria, Agustín Navarro y yo.

Uno de los primeros disgustos de mi vida fue que Serrano de Osma no me llevó de ayudante de dirección en esa película. Ahora al recordarlo parece una tontería, pero en aquellos momentos, significó para mí un gran drama. Yo quería introducirme en el mundo del cine como fuese. Tuve contactos —que fallaron por diversas razones— con Lazaga, con Rafael Gil y con Saenz de Heredia.

Participé en un concurso de guiones que hizo «Cifesa», y aunque el primer premio se lo llevaron la pareja de moda Coello y Jordán, conseguí el segundo.

Como entre los alumnos había algunos que tenían dinero, se reunió una cantidad entre todos, y decidieron que yo dirigiera el guión premiado «El cielo no está lejos». El proyecto no llegó a llevarse a efecto porque mis compañeros me dieron el dinero, pero me decían: «Ten cuidado, es el pan de mis hijos». Además ese verano me suspendieron en la Escuela con mi práctica de Barajas. El proyecto anterior entonces se tradujo en una posible película a dirigir por Berlanga —que sí había aprobado— y por mí; escribimos una historia que se llamaba «La huída». Era un «thriller» con un cierto aire poético. Ya teníamos el reparto, pero decidimos el día antes de rodar, no hacerla.

—¿Por qué?

—Porque no teníamos nada preparado en realidad. Creo que fuimos de una extraordinaria lucidez y que ni nuestros compañeros, ni el cine español nos lo agradecieron bastante. El tema era —influido por Graham Greene— el del inocente perseguido por la Justicia. Hay una anécdota muy curiosa sobre esto, porque a mitad del film la Guardia Civil, que persigue al protagonista, dispara contra él, pero no le da. La Censura dijo: «La situación era inadmisibile. La Benemérita queda malparada».

En vista de que esto no había salido, se decidió fundar una empresa productora, «Altamira», en la que Luis y yo aportábamos nuestro trabajo.

En realidad los capitalistas nos traicionaron, y en vez de hacer un film con nosotros, como estaba previsto, prefirieron hacerlo con un consagrado, Antonio del Amo y así nació «Día tras día».

—Altamira produce «Esa pareja feliz».

—Efectivamente, tras el éxito de «Día tras día» se decidieron a hacer un film que a Luis y a mí nos gustaba mucho y que se llamaba

«Esa pareja feliz». Era una historia con tres puntos de referencia: «Antoine y Antoinette» de Becker, «De hoy en adelante», de John Berry y «Soledad» de Fejos.

Por lo tanto no fue realmente que nos gustase trabajar juntos, sino que no nos quedaba otro remedio. Mientras tanto yo ya había escrito el guión de «Cómicos».

Tras terminar «Esa pareja feliz» la película se presentó a la clasificación. Se había pasado en ese momento del sistema de las licencias de importación, al de las clasificaciones (1.ª A, 1.ª B, 2.ª, etc.). Esto significaba que el cine no se hacía para el público, sino para la Junta de Clasificación. Era un cine dirigido, pero de una forma mesocrática, con premios y castigos. La clasificaron en 3.ª «porque era una película que olía a cocido». Conseguimos una revisión, pero no mejoraron demasiado las cosas. En vista de esto pasamos el film a los profesionales, en el cine Pompeya, y fue un éxito extraordinario. Pienso que llamó la atención por la frescura que tenía el film. Salí un comprador, pero no pudo estrenar el film.

—¿A qué se debió el equívoco de que «Bienvenido Mr. Marshall» estaba dirigido por los dos?

—Por medio de Muñoz Suay nos contrató UNINCI, con la condición de que el film transcurriera en Andalucía, y que la protagonista fuera Lolita Sevilla. Aceptamos y buscamos dos temas, un apunte dramático y uno cómico. En el «Time Magazine» yo había leído un artículo sobre la Coca-Cola, que sirvió de base a la historia del film. En otro terreno en el fondo de «Bienvenido...» estaban «Pasaporte a Pímlico», y «La Kermese heroica».

Durante la preparación del film incidió el problema económico. Nos habían pagado entre los dos 50.000 ptas. por ese guión, 15.000 en acciones y 10.000 en metálico. Yo conseguí que me pagaran 15.000 en metálico, y 10.000 en acciones. Había abandonado la carrera por el cine, y mi situación económica era precaria. En una asamblea de UNINCI, dije que quería vender las acciones. En ese momento todos gritaron «traición» y me juraron odio eterno. Me dieron el dinero de las acciones, pero me impidieron que volviese por allí. Entonces yo le planteé a Berlanga el problema moral y le pedí que no dirigiera la película por solidaridad conmigo. Berlanga pensó que si él no la hacía la haría otro, y accedió a dirigir. Para mí esto fue muy grave: primero porque tenía absoluta confianza en el guión, y segundo porque pese a mis ruegos se me impidió asistir al rodaje. El film se estrenó con extraordinario éxito y fue enviado al Festival de Cannes. A Cannes fui yo por mis medios. Quizá de ahí nació la confusión; confusión tal que llegó hasta el punto que al volver, Perojo nos llamó a los dos para que hiciésemos otra película juntos.

El éxito de «Bienvenido...» permitió el estreno de «Esa pareja feliz», y que mi guión de «Cómicos» encontrase comprador en Eduardo Manzanos.

—¿Cómo resultan factibles las conversaciones de Salamanca y qué significado tienen en el cine español?

—Además de intentar integrarnos en la industria, nosotros nos planteamos el cine como un fenómeno cultural. Por eso fundamos «Objetivo», pero nuestras deficiencias eran enormes. Por ejemplo yo salí por vez primera al extranjero, para ir al Festival de Cannes, a los 30 años.

Los cine-clubs eran el lugar de reunión de los que considerábamos el cine como un hecho cultural. La idea de las Conversaciones salió del cine-club Salamanca. Yo acababa de realizar «Muerte de un ciclista» y me habían propuesto ir de jurado a Cannes, por lo que no pude presentar el film a concurso. La representación oficial era «Marcelino, pan y vino».

Había también un clima que en cierto sentido se hacía visible en mi película y que era lo que hizo posible la celebración de las Conversaciones de Salamanca.

Lo que supuso mayor impacto fueron los puntos aquellos que tuvieron la virtud de resumir y clarificar una situación española.

—¿Siguen vigentes esos puntos?

—Muchas veces me han hecho esa pregunta y yo pienso que no han variado en casi nada. De todas formas me gustaría aclarar unos conceptos; se decía que el cine español era intelectualmente ínfimo, que lo es. Industrialmente raquítico, que aún lo es más en la actualidad. Estéticamente nulo, lo sigue siendo, excepciones al margen. Socialmente falso, y eso es evidente porque está alejado de la profunda realidad nacional, salvo que la realidad nacional sea «Crónicas de un pueblo». Y políticamente ineficaz. El equívoco se produce en este último punto. Yo quise decir que así como los cinemas italiano-fascista y alemán-nazi no habían sido eficaces, como lo podía haber sido el cine soviético de los años veinte, el español tampoco lo fue, porque ni siquiera servía para la valoración y difusión de su propia doctrina.

—Pero probablemente las películas de Cifesa eran políticamente eficaces dentro de nuestro propio país, de España.

—Puede que sí, pero yo digo que era políticamente ineficaz en el sentido de que el Estado no había podido popularizar sus propia política a través del cinema, y pienso que era ineficaz porque carecía de raíz popular.

—«Muerte de un ciclista» ¿tuvo problemas de censura?

—Sí los tuvo, estuvo prohibida durante un tiempo y luego tuve que cambiar el final. Pero los problemas eran de orden moral, no de orden político. Me cortaron parte de la manifestación estudiantil

946

y me hicieron cambiar el final, cosa muy curiosa, porque en el fondo demostraba que los censores no creían ni en la Justicia ni en la Misericordia Divina, ya que obligaban a que todo señor que hiciese un acto reprochable cayese fulminado inmediatamente.

—El rodaje de «Calle Mayor» fue, al parecer, accidentado.

—Efectivamente, hubo de pararse el rodaje porque estando en Palencia, en plena filmación, me detuvieron.

—¿Por qué?

—Pues la verdad, es que no lo sé. Supongo que fue un palo de ciego. Yo tenía un cierto prestigio en el país, y como surgieron problemas en la Universidad como consecuencia de la convocatoria del Congreso de Escritores Jóvenes, que tuvo su punto álgido en el disparo en los Bulevares el día del aniversario de Matías Montero, me debieron de tomar por un dirigente estudiantil. El caso es que se organizó un gran revuelo, porque hubo acto de solidaridad de los sindicatos franceses, —era una coproducción— y pese a que lo intentaron, el equipo se negó en redondo a continuar el rodaje sin mí.

Al final me soltaron y pude terminar la película, pero ya entonces estaba prohibido hablar de mí en la Prensa.

Fue difícilísimo que la película pudiera ir a Venecia; como el Gobierno español no quería llevarla, y era coproducción, Serge Silberman —que era el coproductor francés— logró que la incluyeran en la selección francesa y fue un gran éxito. Estuvo a punto de ganar el «León de Oro».

—Llegamos a «La venganza» que es una extraña película, una película sobre la reconciliación, que vista actualmente resulta de lo más equívoca.

—Era un proyecto que había nacido durante mi estancia en la Escuela y que se llamaba «Los segadores». Ambicionaba hacer un fresco sobre los problemas colectivos del campesino español: «Los segadores», «Los aceituneros», etc. Lo lógico hubiera sido hacer una película casi documental, pero era una producción cara y para la venta al extranjero y amortización era preciso contar con figuras estelares.

El ambiente estaba dado, era el de la siega, y el tema era el más importante para mi generación, el de la guerra civil, y más concretamente el de la reconciliación del pueblo, pero resulta que todas esas cosas no se podían decir.

Yo en aquellos momentos pensaba en el cine como arma política en España y en la posibilidad de que el público lograra entender, a pesar de que le hablasen en un lenguaje un poco en clave, si le dabas unos ciertos datos.

El gran problema del film es que me hicieron cambiar la fecha en que transcurría, además de prohibirme el título. La historia se desarrollaba en 1958 y me obligaron a situarla en 1930 con lo cual se echaba la culpa de todo lo que allí ocurría al liberalismo.

La película comercialmente fue bien, pero fue un acto fallido, porque el público no podía recibir el mensaje —defiendo el derecho al mensaje, y adoro las películas con mensaje— de reconciliación.

Era una película itinerante en el sentido en que «El Quijote» puede ser una novela itinerante.

La película fue a Cannes, y yo tenía mucha confianza en que allí fuera entendida, pero dio la maldita casualidad de que se proyectó el 13 de mayo de 1958, que fue el día de la toma del poder por De Gaulle, con lo cual casi nadie la vio y los que la vieron, estaban pensando en otra cosa. Me acuerdo que Bazin llegó a decir que Vadim había retratado mejor España en «Los joyeros del claro de luna» que yo.

Además como la película la compró la Metro hubo que reducir el metraje de 2 horas 45 minutos a 2 horas.

—«Sonatas» es otro intento fallido.

—Yo quería haber hecho «Tirano Banderas». Durante el rodaje de «La venganza» me ofrecieron la posibilidad de entrar en UNINCI, la misma empresa con la que tuve el incidente que te conté y que me impidió hacer «Bienvenido...».

Me nombraron presidente y era una empresa en la que estaba Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Fernando Rey, Francisco Rabal, Paulino Garagorri, José Luis Sampedro, los Dominguín, Muñoz Suay, Pío Caro Baroja, Guillermo Zúliga, etc. Pretendía ser una especie de Artistas Asociados. Durante el Festival de Cannes de 1958 yo entré en contacto con un productor mejicano Manuel Barbachano Ponce, —el productor de «Raíces»— que tenía como asesor a Carlos Velo, español exilado, y autor de «Torero». Como no existían relaciones diplomáticas había que hacer una coproducción absolutamente equilibrada, si se quería aspirar a la protección. Por eso se decidió hacer «Sonatas» en lugar de «Tirano Banderas», sobre todo teniendo en cuenta la geografía mejicana. A mí «Sonatas» no me gustaba, me parecía decadente, pero llegamos a un acuerdo y firmé por tres películas de las cuales la primera sería «Sonatas» y la segunda «Tirano Banderas».

La sonata de estío era la que transcurría en Méjico, pero Valle Inclán la había escrito sin salir de su casa. Ocurrió una cosa muy divertida: en el encuentro de Bradomín con la niña Chole, Valle Inclán habla de que transcurre al pie de una ruina maya, pero las únicas ruinas mayas que existen están en la península de Yucatán. Fuimos allí a «localizar» y el paisaje no se parecía en nada al que describía el libro. A mí no me gustaba nada, y probablemente in-

947

fluido por el maestro Sergio Eisenstein, preferí el paisaje del altiplano, más rico, y más violento y lleno de contrastes.

Era un intento de cine espectacular, con posibilidad de entrar en los mercados exteriores. Ideológicamente se trataba de contar el largo camino de un hombre, en su lucha por la libertad, retrotrayendo la acción del Bradomín de Valle de la primera guerra carlista, a la represión absolutista de unos años antes.

Hice que el Bradomín absolutamente artificial de Valle, tuviese una toma de conciencia, aunque fuese mínima.

Las pegadas de la coproducción fueron grandes. En México no había más que María Félix como figura que pudiera dar dinero a nivel de filmación y distribución. La Concha de la sonata española la tenía que haber hecho Lucía Bosé, pero al final no quiso —dijo que se retiraba del cine— y yo me equivoqué eligiendo a Aurora Bautista.

Para colmo de problemas las diferencias de estaciones y las disponibilidades de actores, nos llevaron a rodar en Méjico, en invierno, la sonata de estío, y llegamos a España en pleno Mayo, cuando el otoño ya había pasado.

A pesar de todo esto, la película me gustaba mucho y fuimos a Venecia en plan de triunfadores, pero no sucedió así. Dejando al margen la calidad real de la película, el desastre de Venecia se debió a que yo ya estaba encasillado para la crítica cinematográfica. Hacía un cine en blanco y negro, intimista y con sentido crítico, sobre un mundo muy español, y de repente vieron una película en colores, con caballos y tiros y no vieron nada más. Me di cuenta de repente, de un modo práctico y brutal, del desconocimiento de la cultura española en Europa.

La crítica fue mala y ningún crítico sabía quien era Fernando VII.

El estreno en España fue distinto del de mis anteriores películas. Había tendencias encontradas y pienso que gente dispuesta a cargarse el film. Se empezó a hablar de decadencia, lo que te da idea de los años que llevo en decadencia.

El fracaso, incluso económico, de esta experiencia me llevó a la conclusión de que sólo podíamos alcanzar los mercados internacionales, tratando temas muy españoles, pero con actores de primera fila internacional. Como la situación económica de UNINCI no permitía esta posibilidad, decidí hacer un cine de apariencia objetiva, que sirviese de revulsivo.

—Por eso nace «A las cinco de la tarde».

—Yo quería haber hecho «Young Sanchez». Me puse en contacto con Aldecoa. Me parecía una historia interesante y que se podía extrapolar. Cuando estábamos a punto de hacerla llegó la noticia de que Visconti estaba rodando «Rocco y sus hermanos» y que también trataba el mundo del boxeo. Con el sambenito de plagio que

me habían colocado, y con mi declaración de inspiración para «Sonatas» en «Senso», si hacía una película de boxeo, era de lo único que iban a hablar, por lo que decidí abandonar el proyecto. Coincidió con que en esos momentos Alfonso Sastre estrenó «La Cornada». Yo siempre estuve interesado por el mundo de los toros, estuve a punto de hacer «Los clarines del miedo» y trabajé en un proyecto que se llamaba «La fiera». Con la última parte de esta historia y cosas de la obra de Sastre, pensé que se podía hacer una película. Así nació «A las cinco de la tarde» que pasó sin pena ni gloria y que produjo la M.G.M.

—¿Cuál es la situación de UNINCI?

«A las cinco de la tarde» fue un espléndido negocio y si no éramos ricos, al menos habíamos conseguido no tener deudas. Se plantearon entonces proyectos en la productora: mi propuesta fue una historia que me gustaba mucho, y que se llamaba «Nunca pasa nada».

En estos momentos nos llega un guión de Méjico escrito por Buñuel y por Julio Alejandro que se llama «Viridiana». Cuando estuvimos en Méjico, hablamos con Buñuel y le pedimos que nos mandase algo. El guión de «Viridiana» leído, no parece gran cosa, pero todos sabíamos que realizado luego por Buñuel resultaría muy bien.

Cometimos un error tonto, que creo que se debió a razones sentimentales. Queríamos hacer una película totalmente con Buñuel a la cabeza, cuando lo lógico hubiera sido hacer una coproducción que nos hubiera permitido salvarnos de la guerra posterior.

Lo cierto es que nadie esperaba que aquello pudiera ocurrir. Buñuel había venido, había hablado con el director general y había aceptado cambiar el final. Todo el mundo estaba muy contento y Buñuel siguió muy estricta y fielmente el guión. Se inventaba pequeñas cosas durante el rodaje, pero eso no hay director que no lo haga. Recuerdo que la escena de la navajita en forma de crucifijo nació de que llegó Domingo Dominguín de un viaje por Albacete y se la había comprado en la estación.

Como ya había hecho con «Calle Mayor», «Los segadores», y «Sonatas» llevamos la película a París, porque las mezclas de sonido eran allí mucho mejor que en España. Eso era una ilegalidad relativa porque la película para salir al extranjero necesita un papeleo, pero la Administración en ese sentido era lógicamente flexible. El actual subdirector de Cine, Marcial de la Fuente, lo hacía habitualmente. Antes de salir la vio la Censura con imagen y diálogos, sólo a falta de música. La película estaba invitada al Festival de Cannes y por eso la vio la Junta de Productores que opinó que la película no tenía calidad suficiente para ir al Festival de Cannes, pero el secretario de Uniespaña insistió en que se pasara la película, no como invitada, sino en representación española.

El tiraje de la primera copia se retrasó, y llegamos por los pelos a tiempo. Tanto es así que la película se proyectó el último día y cuando los premios ya estaban dados.

Al ver la película, los jurados se volvieron a reunir y decidieron dar el premio ex-aequo. Nos pusimos todos muy contentos, y como Buñuel estaba enfermo en París, recuerdo todavía una conversación con el gerente y con el secretario de Uniespaña sobre quién iba a recoger el premio. Al final, por decisión propia, el que lo recogió fue el Director General de Cine, Muñoz Fontán. Por la noche fuimos con Fontán a festejarlo tomando una copa.

Al bajar del avión me enseñaron un «Pueblo» en el que Pilar Narvió hablaba de lo que «L'Osservatore Romano» había dicho de la película. Yo no le di mayor importancia, y esa misma tarde encargamos un anuncio en ABC, a doble página. A la mañana siguiente no salió el anuncio y al preguntar en la redacción, me dijeron que era orden de la Dirección General de Prensa. El Director —creo que era Adolfo Muñoz Alonso— me recibió y me dijo que había problemas y allí empezó una guerra que ha terminado con el triunfo del sistema, porque la película no se ha exhibido en España. Además Muñoz Fontán fue destituido.

Nos quitaron el permiso de rodaje con efecto retroactivo, y todas estas cosas supusieron la desaparición de UNINCI.

Recuerdo que en esta última época, cuando el Gobierno trataba de recuperar los talentos de exilio, y cuando tras ganar el León de Oro de San Marcos Buñuel pasó de ser el demonio a ser un español eximio, me fui a la Dirección General y hablé con Sanabria, y le pregunté ¿qué hacemos con Viridiana?, pero no saqué nada en limpio y me dio la impresión de que sería difícil que se volvieran atrás de una decisión que costó el puesto al Director General. La única ventaja es que las películas suelen durar más que los funcionarios.

—Esto te obliga a aplazar «Nunca pasa nada» y hacer antes «Los inocentes».

—En realidad fue una oportunidad que surgió un poco inesperadamente. Yo había trabajado ese verano en un historia con Antonio Eceiza y Elías Querejeta. En octubre llegó Eduardo Borrás, escritor español exilado y que además era productor de cine, y como la película no la autorizaban como española, tuvimos que trasladar la acción que transcurría en San Sebastián en invierno, a Mar del Plata en invierno. La película era un poco como «Una tragedia americana» pero con una conclusión lógica: la aceptación por parte del inocente de la corrupción de la alta finanza. La película se hizo como argentina, con actores argentinos, y al final se arregló con la subida de García Escudero.

«Los inocentes» pasó sin pena ni gloria, aunque fuimos a Berlín y me dieron el cuarto premio de la Crítica, al cual parece que estoy abonado.

—«Nunca pasa nada» es el final de una etapa.

—Efectivamente, es el punto de inflexión. Hice «Nunca pasa nada» muy a gusto y llevé la película al Festival de Venecia, donde fue muy mal recibida. Dijeron de todo y llegaron incluso a llamarla «Calle Menor».

Este hecho yo lo explico de la siguiente manera: en 1955 la cota máxima de libertad ideológica era «Muerte de un ciclista» y «Calle Mayor». El nivel mínimo internacional no era excesivamente diferente y la diferencia era salvable. Pero 8 años más tarde el nivel máximo español sigue siendo el mismo, mientras que el mínimo internacional se ha catapultado hacia el infinito. Rossi presenta «Las manos sobre la ciudad», película en la que se pone en tela de juicio la especulación de terrenos hecha por los concejales de Nápoles —no de una ciudad imaginaria— y donde salen con sus etiquetas políticas: concejales democristianos, socialistas nennianos, socialistas saragatianos, y el concejal comunista lo interpreta el propio concejal comunista. Es decir la película de Rossi está hecha en la libertad posible dentro de un sistema democrático parlamentario burgués; frente a esto la mía está hecha con la libertad de expresión básica que permite nuestra democracia orgánica. La distancia es tan enorme que le descalifica a uno a nivel internacional.

La película fue un fracaso en toda Europa y a mí me afectó porque pienso que es probablemente lo mejor que he hecho.

Durante la filmación de «Nunca pasa nada» me ofrecieron un film alimenticio que se llamaba «Los pianos mecánicos». Acepté enseguida por una serie de razones. En mí funciona —como en otros muchos— el terror a no poder trabajar, y digo siempre que conviene tener una película firmada, cuando se está terminando otra.

Me interesaba para mi carrera hacer una película en francés con un reparto internacional.

Como fue la primera película que hice desde fuera, me di cuenta que los productores franceses estaban entusiasmados, y se les ocurrió la peregrina idea de llevarla al Festival de Cannes. Yo les intenté convencer de que si había alguna película que no se podía llevar al Festival de Cannes era ésta y sobre todo siendo mía. Yo sabía lo que iba a decir la crítica. Si a la francesa le entusiasmaba «Alpha-ville» no les podía gustar la mía.

Jurídicamente no pude negarme —a partir de entonces, en los contratos pongo que la película puede ir a Festivales, si yo estoy de acuerdo— y fue el desastre. Todos salimos perdiendo. Yo el que más, y ellos, en lugar de un gran negocio hicieron un buen negocio.

Nunca entendí porque se ensañaron tanto con ella. Es una película de consumo más. En cambio en España —pese a estar absoluta-

mente mutilada—, fue un éxito enorme. A raíz de los cortes de «Los pianos mecánicos» me negué a discutir con los censores. Me parece humillante y repugnante el diálogo con la censura, y sobre todo que me pidan que yo haga los cortes para que no se noten. Por lo menos que los hagan ellos. Yo me niego a colaborar absolutamente.

—¿El éxito de «Los pianos mecánicos» te aseguró la continuidad?

—Hay una regla en el cinema capitalista que afirma que tu vales tanto como haya recaudado tu última película. Pues bien en España ni esa regla sirve, porque desde 1965 estuve tres años sin trabajar.

Coincidió también con el nacimiento del «Nuevo cine español» y yo pensaba: «Es lógico. Para qué me van a contratar. Mis películas son más caras y no tengo una ayuda reconocida de la Administración». Varios proyectos que tenía fracasaron en última instancia y me encontré en una situación desesperada. A veces pienso que sería preciso exigir una cuantiosa fortuna personal a todo señor que intentase dedicarse al cine, sobre todo en este país.

Por otro lado no tengo voluntad de emigrar, pienso que en el cine no hay posibilidad de desarraigarse, y al fin me salió la posibilidad de rodar un film americano serie B, «El último día de la guerra». Es una película americana rodada en inglés, aunque figura como coproducción a efectos administrativos. Me parecía que era válido hacer una película antimilitarista y antirazi.

—¿Hablamos de «La corrupción de Chris Miller» y de «Varietés»?

—Yo pienso que hay que hablar de todas las películas de las buenas, de las malas y de las regulares. Lo que me molesta a propósito de «Chris Miller» es que digan que he claudicado. Se claudica cuando pudiendo hacer A., se hace B., pero cuando no hay otra posibilidad más que hacer B., yo no veo la claudicación. Siempre he dicho que el sistema de cine español es un híbrido entre unas condiciones capitalistas, que se dan en las democracias parlamentarias burguesas, y ciertas condiciones fascistas, que se dan en los estados totalitarios, pero sin tener las ventajas de unos o de otros, sino únicamente los inconvenientes. No es un cine de Estado, pero es un cine dirigido.

Se me acusa de haberme pasado al cine comercial, pero yo siempre he hecho cine comercial, siempre he pretendido que fuese la gente a ver mis películas. Yo he sobrevivido en mi carrera gracias a que mis películas se vendían al extranjero.

Pienso que se pueden hacer películas que sirvan para realzar determinadas estrellas. Yo había hecho para Rocio Durcal una versión totalmente musical de «Cómicos» que me gustaba mucho, pero que no se puede hacer. Luego hice una versión más digerible que fue «Varietés». Se cambió la época histórica para que fuera congruente con lo que cantaba Sara Montiel.

Me gustó mucho hacerla porque me di cuenta que me interesaba mucho el cine musical, sobre todo en razón del ritmo. Siempre he estado preocupado por el ritmo de las películas.

En el caso de «Chris Miller» lo que me gustaba era la escena en la que dos mujeres mataban a un hombre. Estaba harto de que en las películas, incluso en las que se pretendían más realistas, la gente se muriese en diez segundos y sin decir una palabra. Lo normal es que la gente tarde en morir, y que se queje mientras muere.

—¿Qué pasó con «La isla misteriosa»?

—En principio era una película de 5 horas y media para la TV francesa, y que se daría en episodios. A mí siempre me interesó hacer un film de una novela que de niño me había entusiasmado. Los problemas empezaron porque el presupuesto era muy pequeño. Tenía a mis órdenes una segunda unidad que dirigía Henri Colpi. Utilicé Lanzarote como isla, porque tiene un paisaje extraordinario. Cuando llevaba 5 horas útiles decidieron cortar el rodaje, y el productor español quería hacer una película de hora y media. Como faltaban escenas, quiso rodar en La Pedriza, a lo que yo me negué, y al no ir yo los actores decidieron no rodar. Manzanos rodó algunos planos con unas maquetas que salieron horribles. Por otra parte no se puede convertir una película concebida para cinco horas y media en un film de hora y media. Determinadas escenas resultan excesivamente largas, y otras desproporcionadamente cortas: total que de la película existen tres versiones, la francesa, la italiana y la española. Las 2 primeras han funcionado muy bien, especialmente la italiana, y de la española no tengo datos. Pensé por un momento en retirar mi nombre de la película, pero decidí no hacerlo, ya que aunque ganase el pleito, sería dos años más tarde, cuando prácticamente hubiera terminado ya su exhibición el film.

—Como presidente, ¿qué posibilidades y qué logros ves en la ASDREC?

—Muy relativas como en todo sindicato vertical. Sin embargo, mi elección como presidente de la ASDREC, fue democrática. La ASDREC nació cuando consiguió que sus afiliados fueran considerados como trabajadores por cuenta ajena, lo que permitía resolver los problemas por la jurisdicción laboral, y su gran momento fue la publicación de las conclusiones a las que se llegó tras un estudio a fondo de la problemática del cine español, en lo que se denomina libro verde de la ASDREC.

El mayor problema que tiene es que su ejecutividad es nula. El ministerio anterior ni siquiera ha acusado recibo de haber recibido el libro verde. En estos momentos estamos tratando de que se excluya de nuestros sindicatos a los distribuidores y los exhibidores

—que no tienen ningún interés común con el cine nacional— y queden únicamente productores y asalariados (técnicos, etc.).

—Tus películas han sido utilizadas por la Administración, para intentar dar un escaparate falso del cine español.

—Efectivamente, éste es un problema que he tenido yo, que ha tenido Berlanga y que puede tener ahora Saura. Recuerdo una anécdota muy significativa a este respecto. En una ocasión Muñoz Fontán estaba muy preocupado porque no tenía películas para enviar a los festivales. Yo le propuse resolver el problema de la forma más lógica, enviando el 1.º premio del Sindicato a un festival y el 2.º a otro, y así sucesivamente. Evidentemente no aceptó, pero resulta esclarecedor comparar la lista de premios sindicales, y de películas que se han enviado a Festivales. Hay una utilización terrorífica de las películas. Fíjate ahora en el caso de «El espíritu de la colmena». Nos pretenden convencer de que si en el cine español no salen buenas películas es por falta de talento y que la censura es una excusa. Ejemplo contundente: Víctor Erice, joven que no tiene problemas de censura y que a fuerza de talento logra conseguir una gran película. Hay que evitar por todos los medios este tipo de manipulación.

—¿Qué posibilidades ves al cine español en estos instantes?

—Soy notablemente pesimista. No veo prácticamente ninguna posibilidad, y a nivel personal, por más que lo intento, no logro encontrar un tema que a mí me interese, y que se pueda tocar con el rigor y la madurez que exige el público español de 1974. Por eso pienso que no existen posibilidades.

JUAN ANTONIO BARDEM

Nació en Madrid en 1922.

- 1951.—ESA PAREJA FELIZ (co-dirección L. Berlanga)
- 1953.—COMICOS
- 1954.—FELICES PASCUAS
- 1955.—MUERTE DE UN CICLISTA
- 1956.—CALLE MAYOR
- 1957.—LA VENGANZA
- 1959.—SONATAS
- 1960.—A LAS CINCO DE LA TARDE
- 1962.—LOS INOCENTES
- 1963.—NUNCA PASA NADA
- 1965.—LOS PIANOS MECANICOS
- 1968.—EL ULTIMO DIA DE LA GUERRA
- 1970.—VARIETES
- 1971.—LA ISLA MISTERIOSA
- 1972.—LA CORRUPCION DE CHRIS MILLER

La esperanza

aquel credo de fe cinematográfica, puesto al frente de «Esa pareja feliz». Una renovación económica, una renovación estética y una renovación moral. Cualquiera que sea el destino cinematográfico de Juan, cualquiera que sea el tipo de películas que haga de ahora en adelante, los hechos que acabamos de especificar no podrán ser negados por nadie, ni olvidados por nadie. Encontró un cine estéril y lo ha hecho fecundo.

Hoy, casado y con tres hijos, parece anclado definitivamente en el cine. A pesar de su obra, tan densa de contenido y tan expresiva de su personalidad, su carrera de hombre acaba apenas de empezar. Está entrando en su madurez moral y el mundo ancho y dollente sigue siendo para él una esperanza y un ilimitado prodigio de bondad y de confianza en los hombres.

Su cotización en la industria cinematográfica es alta y firme. Su prestigio entre la juventud española es enorme. La crítica en España le es en general favorable y le reconoce el mérito de haber dado al cine español un contenido y una orientación de grandes valores humanos y estéticos. La crítica internacional (la F. I. P. R. E. S. C. I.) le dió el año pasado un banquete de homenaje en París. También el año pasado la revista «Arts», de París, hizo una encuesta entre la juventud francesa para designar a los diez mejores directores mundiales. Juan estaba entre los diez, al lado de René Clair, Robert Bresson, Alfred Hitchcock, Marcel Carné, Federico Fellini, Jean Renoir, Sergio M. Eisenstein, Carl. Th. Dreyer y Charlie Chaplin.

El obrero electricista que en «Esa pareja feliz» trabajaba en unos Estudios de Cine, estaba casado, aprendía mecánica por correspondencia y esperaba que la felicidad le viniera de cualquier sitio, se llamaba Juan y vivía en Madrid.

El labrador que en «Bienvenido, Mr. Marshall» araba la tierra con un arado romano, estaba casado y los sábados por la noche iba al cine y esperaba que los norteamericanos le trajeran la solución de todos sus problemas, regalándole un tractor, también se llamaba Juan y vivía en Villar del Río, un pueblo castellano.

Y el pobre peluquero, casado y con hijos, que en «Felices Pascuas» trabajaba en una peluquería de tercer orden, despreciaba al patrón y jugaba a la lotería con la esperanza de pasar unas fiestas de Navidades felices, también se llamaba Juan y también vivía en Madrid.

Y el profesor adjunto, que en «Muerte de un ciclista» tenía remordimientos porque en compañía de su querida habían atropellado a un hombre y le habían dejado morir en la carretera cuando aún se

hubiera podido salvar si ellos se hubieran preocupado de recogerlo y de atenderlo, también se llamaba Juan y también vivía en Madrid.

Y el empleado de Banca, que en «Calle Mayor» fingía hacerse novio de una solterona, sólo por una apuesta con unos amigos y al final descubría los valores humanos que la solterona poseía y empezaba a quererla y les tenía miedo a sus amigos porque se iban a reír y le tenía miedo a la solterona porque era superior a él, también se llamaba Juan y vivía en una capital de provincia de la meseta castellana.

Y el segador, que volvía de la cárcel en «La venganza» y le juraba a su hermana que mataría a su enemigo Luis si descubría que él había sido el culpable de aquellos largos años de cárcel, pero que después en el trabajo común y en el común desamparo y en la convivencia de muchos días y de muchos soles llegaba a conocer a su enemigo y a perdonarle, también se llamaba Juan y vivía en un pueblo de la serranía andaluza.

Esta repetición del nombre de Juan nos hace pensar en un mismo personaje que se reencarna sucesivamente en diversos tipos para darnos siempre constancia de sí. Infinitamente repetido, como quien presentara a la luz las mil caras de un poliedro. Pero, sin embargo, no es monotonía lo que nos produce la visión de este personaje, siempre nombrado de la misma manera, pues cada encarnación, cada vez que toma carne ante nosotros, nos lleva a una experiencia distinta, a una faceta suya que antes ignorábamos, a una vivisección cada vez más honda y cada vez más amplia, que descubre cada vez zonas

más vitales de un mismo cuerpo, lleno de una misma sangre.

Tenemos que decirlo todo sobre este personaje, porque él nos acercará a la verdad que tratamos de encontrar. La verdad que yace en el meollo de cada una de las obras de Bardem.

Este Juan español, vive en España y se ha criado entre nosotros. No es francés, ni ruso, ni italiano, ni inglés, ni alemán, ni americano. Vive en Madrid, como en «Muerte de un ciclista» o en «Felices Pascuas», o vive en una capital de provincia, como en «Calle Mayor» o en un pueblo de la meseta castellana, como en «Bienvenido», o de la sierra andaluza, como en «La venganza»; pero siempre en España. Anda por nuestras calles, a veces pasea por la Ciudad Universitaria o siega en la llanura de la Mancha. Conoce nuestro sol y se ha alimentado desde pequeño con nuestras comidas. Y aunque esto es pura casualidad, hay que decir que nunca ha salido de nuestra Península. Aquí se ha criado y aquí vive.

Juan, además, pertenece a nuestro mundo. Podríamos con facilidad hacerle la biografía. Viste como nosotros, cuando nosotros somos estudiantes como él, o empleados de Banca, o peluqueros, o médicos, o trabajadores del campo, o profesores o cómicos. Cuando va al cine ve el No-Do y las mismas películas del Oeste que podemos ver nosotros. Viaja en los vagones de la Renfe. Sabemos de él casi tanto como de nosotros. No pertenece al pasado, no lleva levita, ni peluca, ni es una anticipación del futuro, puesto que no tiene ni casquete de acero, ni antenas todopoderosas. Si nos esforzamos un poco, podríamos aña-

dir algo a lo que Bardem nos entrega de su biografía. Y si nos molestamos, podremos completar las noticias sobre su vida antes de aparecer ante nosotros en la pantalla y después de desaparecer.

Pero Juan no sólo es español y actual, sino que además es joven. Casi hasta podemos precisar su edad. No ha ido mucho más allá de los treinta. Ha dejado de ser niño, pero no ha llegado todavía a ser viejo. Ha vivido la guerra del 39, pero la del 14 la conoce de oídas solamente. Ha estado en las trincheras durante la guerra española. Está recién casado, como en «Esa pareja feliz», o está a punto de casarse, como en «Calle Mayor», o se ha casado hace no mucho tiempo, como en «Felices Pascuas», o mejor sería que se hubiese casado ya, como en «Muerte de un ciclista». Está en el umbral de la madurez. Pero no ha entrado todavía. La vida le encuentra aún disponible.

Importa señalar, antes de seguir adelante, que Bardem no ha escogido para las primeras películas sus héroes ni entre los niños ni entre los viejos. Es decir, que por una parte ha rechazado el marcelinismo, que tantos males ha causado al cine español, y por otra parte no acepta unos personajes que necesariamente tendría que ver desde fuera, desde una orilla muy lejana y que correrían el peligro de vaciarse en tópicos, en lugares comunes, en nada. Esto en cuanto a lo que se refiere al lado negativo de esta elección de héroes, puesto que el lado positivo nos muestra que Bardem, al escoger a este joven protagonista para todas sus primeras películas se ha colocado voluntariamente en el continuo dilema de

arriesgarse por él en cada momento, en cada acto y en cada palabra pronunciada.

Los niños son escasísimos en la obra de Bardem y sin ningún significado especial. Son puro ambiente, como un vestido o una ventana. Casi decoración.

Los viejos han aparecido en algunas ocasiones. En «Esa pareja feliz» era el actor cuco, que representa ante Juan la posibilidad de alcanzar los medios para ser feliz por medio de mentiras y trapisondas; en «Cómicos» era la vieja actriz, que estorba sin querer a Ana Ruiz hacia la plenitud de su ser y retarda el final de sus deseos; en «Muerte de un ciclista» era la madre de Juan, simbolización del ambiente en que ha vivido Juan y de los productos de ese ambiente, seres incapaces de entender, de abrir los ojos, de ver, de liberarse; en «Calle Mayor» era el viejo intelectual, crítico frente a Juan, pero indiferente ante lo que le ha llevado a Juan a su estado actual, y que representa una vez más la incoherencia espiritual de una generación de intelectuales; y también en «Calle Mayor» era la madre y la criada, que igualmente tienen ojos y no ven; en «La venganza» era el viejo de la cuadrilla, que habla poco, que sufre sin decir nada, que se resigna y que comprende el mundo con una claridad total, pero que a veces se deja arrebatar absurdamente por el cansancio, por el sol y por la desesperanza.

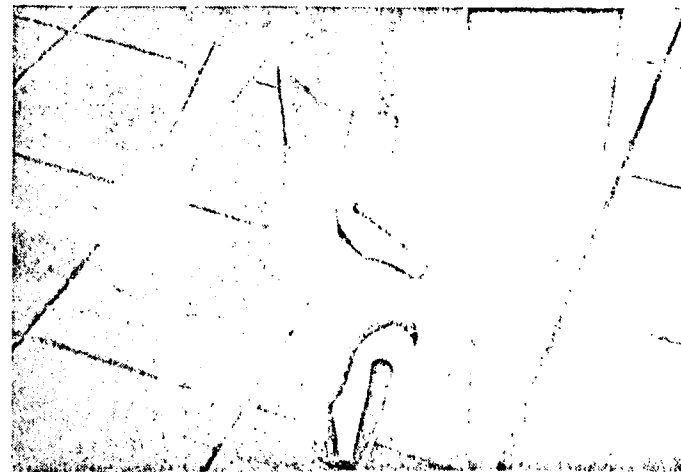
Todos estos viejos viven en función de Juan. Se oponen a él, o lo complementan, o lo explican. Y así, frente a la lucidez que Juan intenta o frente a su limpia esperanza, por las que se afana siempre, los viejos, salvo acaso el de «La venganza», andan todos

entre tinieblas, un poco ajenos a la verdadera tierra, la de Juan; contentos o rebeldes, pero muy lejos de acertar con la luz.

Estos viejos viven apenas, en la obra de Bardem, una vida particular; en ningún caso poseen una cantidad suficiente de interés como para que nos fijemos con demasiada atención en ellos. Una vez que con relación a Juan han realizado su cometido, desaparecen, para dejar su recuerdo, su pequeña zona de luz al servicio del joven protagonista.

Este joven protagonista, que hasta ahora hemos visto que era español y actual, es, además, un trabajador. Siempre tiene algún oficio o alguna profesión. No es un ser ocioso o fantástico. Tiene una dependencia real de un tipo concreto de trabajo. Obrero electricista en «Esa pareja feliz», labrador en «Bienvenido», actor de teatro en «Cómicos», peluquero en «Felices Pascuas», profesor adjunto en «Muerte de un ciclista», empleado de Banca en «Calle Mayor» o bracero del campo en «La venganza», siempre hace algo. No es un ser desarraigado o bohemio aventurero; no es socialmente anormal. Está adscrito a un grupo social determinado y de él depende y dentro de él vive.

Y para terminar este ser proteico y uniforme, nunca es un hombre excepcional. Juan es un hombre que podríamos llamar cotidiano, que lleva una vida vulgar y que habla un lenguaje perfectamente comprensible para todos. No realiza desorbitantes aventuras exóticas, ni se complica en apasionantes episodios amorosos, y la única vez que podía envanecerse de ser un héroe amoroso, envuelto en un



Esa pareja feliz

Cómicos



adulterio, prefiere perder la ocasión y empieza a recular ante lo prohibido en «Muerte de un ciclista»

Juan, un hombre español, actual, joven, trabajador y vulgar, no está contento. Desea cambiar, que las cosas cambien, que las cosas sean de otra manera. Este disgusto suyo no hace más que manifestarse; no pierde la ocasión de hacerse evidente.

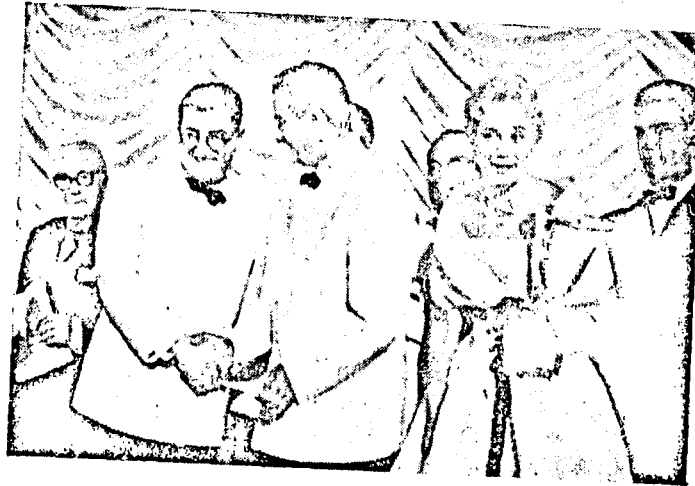
En «Esa pareja feliz» Juan riñe con su mujer y se siente defraudado por la vida. Esperaba lo que no ha encontrado. Esperaba que las lecciones de mecánica aprendidas por correspondencia, le enseñaran a construir buenos aparatos de radio y que después vinieran los clientes por docenas, por cientos y poner un taller y luego una gran tienda y quizás muchas tiendas y por fin la felicidad. A su mujer le ocurre tres cuartas de lo mismo. Esperaba que los concursos radiofónicos le trajeran la felicidad, en forma de dinero, en forma de fin de semana maravilloso, en forma de cualquier cosa. Y cuando recuerdan su pasado, la primera vez que se vieron, las primeras risas que le nacieron en común, la primera vez que entraron en el cuarto donde viven de realquilados, se dan cuenta de que han sido engañados. En aquel tiempo creían que la felicidad estaba casi en la punta de los dedos. Era cuestión de hacer algo; amarse, casarse, trabajar y esperar. Todos los grandes millonarios empezaron vendiendo periódicos. Es cuestión de esperar. Pero la felicidad no ha llegado todavía y se sienten incómodos en presencia de este fraude. ¿Por qué mezclando todos los ingredientes el pastel no sale?



Cannes, 1955

Feli

Venecia, 1956



En «Bienvenido» Juan no riñe con nadie porque vive junto a la tierra y la tierra le es buena; pero tampoco está contento del todo. Hay algo que no marcha bien. Cuando sale del cine con las mejillas encendidas y la mirada brillante cae en la cuenta de que su situación podría mejorar, y por la noche sueña con que las cosas han cambiado, y cuando le preguntan qué quiere, cuál es su deseo mejor, responde en seguida, porque lo ha tenido dentro durante mucho tiempo y no tiene que pensarlo y no le cuesta ningún trabajo encontrarlo dentro de él y expresarlo. Su situación mejoraría si en vez de un arado romano tirado por bueyes, tuviera un tractor, un hermoso tractor brillante y rumoroso, dócil y casi agradecido como un animal. Y en las tardes anchas de la primavera, cuando el trabajo se ha terminado, subir en el tractor a la mujer y a los hijos y andar por el campo y ver la tierra y sonreír. Juan ama a su mujer, a sus hijos, a su pueblo y a su trabajo; pero tiene un hueco para que la insatisfacción anide allí, un hueco escondido y oculto con temor. Un hueco que a veces puede crecer como una caverna.

En «Cómicos» Juan se ha encarnado en una mujer y se llama Ana Ruiz. La vida no le trata muy bien. Tampoco está ella conforme con su vida. Algo debe cambiar, transformarse, ser de otra manera. Ana no está satisfecha de su situación y por eso espera. Quiere pasar de segunda actriz a primera, cruzar esa frontera que separa tercamente la penumbra de la luz. Entre su carne y su piel hay una zona de vacío, hormiguero de desazones y disgustos.

Ana Ruiz irá de acá para allá, matará el tiempo en tristes cafés de provincia y hasta el amor vendrá a tentarle. Pero Ana Ruiz permanecerá en perpetuo pie de guerra, en un inminente y difícil asedio de angustia. Ana Ruiz esperará hasta hacer de la espera su forma de vivir y de crecer.

El Juan de «Felices Pascuas» también espera, porque si no esperara no sería Juan. Pero este Juan de ahora se conforma con poco. Su tragedia es mínima; casi ni siquiera espera nada. Como muchos miles de españoles, al acercarse la fiesta de Navidad, cuando ya viene rondando la Nochebuena, Juan espera en la lotería, en que le venga caída del cielo un poco de felicidad en forma de dinero para pasar decentemente las fiestas navideñas. No está en juego la vida toda, ni la persona entera con piel, carne y huesos, solamente unos días, nada más que una parte del hombre. Juan es cualquiera de los españoles que al principio del film escucha atentamente el aparato de radio, en espera de la suerte. Y cuando la suerte huye y el dinero es sustituido por «Bolitá» el cordero, Juan sigue esperando en la felicidad de los días navideños. Y cuando el cordero se pierde y la felicidad parece huir de nuevo y más lejos, Juan sigue esperando y busca el cordero.

Juan siempre trata de encontrar una salida a su situación. No se conforma con este estado de cosas que le cerca. Juan se cansa de esperar y trata de forzar las resistencias hacia la felicidad de cualquier manera, aunque sea de un modo contrario a sí mismo, aunque la acción emprendida le repugne o la desprecie. En «Esa pareja feliz» se dejará en-

baucar por un mal camino que no le llevará a ningún sitio, le echarán de su trabajo, le timarán el dinero y al fin de cuentas quedará peor que al principio. En «Bienvenido, Mr. Marshall» se disfrazará de andaluz—Azorín comprendió muy bien el terrible disgusto que debió llevarse Juan para vestirse ridículamente de andaluz—y hasta renunciará a su pueblo, con sus casas de piedra, sus calles queridas y desarregladas. En «Cómicos» Ana Ruiz no se estará tampoco de brazos cruzados esperando; hará algo para que el milagro ocurra, incluso se manchará un poco. Puesta en el dilema de dar algo para que su esperanza se cumpla, aceptará dar, entregar, abandonar, ceder para que el mundo sea de otra manera. Ana se entregará a un hombre, y ésta es su equivocación, su camino errado, no para lograrse a sí misma, sino para lograr ser actriz de primera categoría. Y cuando al fin no lo consiga, cuando el hombre pase sin darle nada, como el viento entre los árboles, sin dejar memoria de nada, rozándole apenas, Ana Ruiz comprenderá su desviación, su error. En «Felices Pascuas», Juan no dará con la vía de la luz, tanteará el dinero y luego tanteará el cordero y al fin comprenderá que allí no se encontraba la solución.

En resumen, Juan espera y cuando se cansa de esperar y toma la acción, se equivoca en el medio empleado y no consigue nada. Entonces casi le persigue la desesperación. No puede volver al primitivo estado de «esperanza intacta». Nadie puede volver atrás. No en vano ha vivido y ha tratado de salir

del cerco; no en vano se ha esforzado por escalar el muro.

Y entonces es cuando cae en la cuenta. Esto ocurre siempre casi en el momento en que nos vamos a despedir de cada una de sus reencarnaciones, casi al final de cada una de las primeras películas de Bardem.

Juan y su mujer, mientras reciben los regalos en «Esa pareja feliz», caen en la cuenta de que la felicidad no está escondida ni en la mecánica, ni en los chanchullos del viejo actor, ni en los concursos radiotónicos; la felicidad no está fuera de ellos, está en ellos. No les duele desprenderse de los regalos que han conseguido. Comprenden que el ser ellos mismos, les traerá la felicidad, tan buscada, tan huidiza, tan eternamente inasequible.

En «Bienvenido», Juan vuelve a ser él mismo, se quita el sombrero cordobés de cartón, vuelve a tener parado el reloj de la torre, desnuda sus calles de la falsa Andalucía que se les vino encima y se queda en soledad, confiado en sus propias manos, poniéndose en comunicación con su verdad a través del trabajo. La idiotez de la comedia andaluza fué una ventolera que se pasó.

En «Cómicos» Ana, al final, cuando se ha convencido de que su vida es el teatro, no espera ya ser primera actriz, no espera que la luz le dé plenamente. Espera en sí misma, encuentra su verdadero lugar. Encuentra su vocación; pero no es su vocación teatral lo único que encuentra—y en esto disentimos de la interpretación más generalizada sobre este film—, sino su vocación humana, de la cual

lo teatral no es más que un vestido que debe ponerse para hacerse visible. Ana Ruiz, a renglón seguido de conocer que no volverá a interpretar el papel soñado y esperado con tanto dolor, cuando dichosa, emocionada y fuera de sí, quiere decirse fuera de la mezquindad que la poseía, saluda desde el escenario a los invisibles espectadores futuros, frenéticos de entusiasmo, no es su vocación de actriz lo que nos pone delante, sino su alegría de haber encontrado su mejor forma de ser sobre la tierra, su forma de ser propiamente suya, auténtica, sin mixtificaciones. No es el éxito lo que espera, sino la plena realización de su personalidad.

Juan, el peluquero de «Felices Pascuas», se sale con la suya: celebra con alegría la fiesta de Navidad. No ha necesitado el dinero de la lotería, ni ha tenido que sacrificar a «Bolita», el pobre cordero indefenso. Ha bastado con que Juan sea él mismo, consiga el cordero que es algo suyo y tenga todo lo que le pertenece. La felicidad de las Navidades no viene de fuera, de la calle. La felicidad está dentro de cada uno.

Bardem, en sus cuatro primeras películas, lo acabamos de ver, no ha salido del tema de la esperanza. Y la conclusión es siempre la misma. Frente al dolor que nos cerca y frente a la esperanza con que tratamos de aniquilarlo, sólo la vuelta a nosotros mismos, a lo que somos, a lo que valemos, es la única solución, la única forma de mitigar el desamparo total. Una especie de profilaxis. El amplio tema de la esperanza se convierte en este, diríamos, primer Bardem en una crítica de la evasión. Cegando

todos los caminos que al hombre le alejan de sí, Bardem lo deja aislado, al fin solo consigo mismo, material de derribo, objeto de perfección entre sus propias manos. Es lógico empezar por ahí.

En «Bienvenido, Mr. Marshall» y en «Cómicos» todo está suficientemente claro. En el primero una comunidad, Villar del Río, espera que algo, alguien le traiga la solución de su angustia; una comunidad da un largo rodeo para escapar de sí, casi hasta las antípodas con tal de salirse de sus cauces. Ese algo o alguien que está lejos, invisible (un paso más y podríamos decir inexistente—pero este paso no se da en el film—), a través de unos emisarios de unos intermediarios, se hace casi tangible para los habitantes de Villar del Río. Y entonces estos hacen todo lo demás, se lo inventan todo, sin que apenas Manolo, el viejo empresario teatral, el viejo embaucador, tenga que intervenir para poner a flor de piel lo que le hurga por dentro a todo el pueblo desde siempre. Todo lo que su larga esperanza de muchos años le pinta de color de rosa. ¿Existen los americanos? Por lo menos, los habitantes de Villar del Río los han inventado. El resto ya lo sabemos; los americanos pasan de largo y la comunidad se queda desconsolada pero fortalecida. No hay que esperar nada de fuera. La crítica de todo trascendentalismo exterior al hombre está consumada.

Ana Ruiz, en «Cómicos», espera. Se pasa la vida diciéndolo. Hasta habla de la «suciedad esperanza» de Anouilh. Pero, en resumidas cuentas, ¿en qué espera Ana Ruiz?, ¿en qué espera esta mujer?, ¿en qué espera el hombre? Podríamos decir que en un

espejismo. Bardem se encarga de demostrarlo durante todo el film. Se ha hablado del problema de la vocación, sin embargo el problema de la vocación está resuelto desde el principio. No es un problema para Ana Ruiz; ella no duda nunca de su vocación, ella no piensa en ningún momento dedicarse a otro oficio, y aunque esporádicamente acepte hacer de otra cosa es mirando hacia su profesión, hacia el cumplimiento de su esperanza. Ana Ruiz rechaza, sin interrupción, todas las tentaciones que le apartarían de su vocación; acepta la aspereza de la vida del cómico, los viajes incómodos; el amor burgués al amparo de lo imprevisto le tienta, pero Ana Ruiz lo deja en la cuneta, porque dejarse llevar de él sería desviarse. Es preciso que nos enteremos bien de que Ana Ruiz espera y que esta esperanza no es juego de niños. No es un capricho; está bien hincada en la carne. Duele cuando su amor se la intenta quitar. Como más tarde veremos en «Muerte de un ciclista», todo lo que aparentemente es el tema de la película—documento cordial sobre la vida de los cómicos, crítica de la alta burguesía—es un ingrediente, un telón de fondo necesario, un contraste inevitablemente exigido.

Ana Ruiz al final comprenderá el espejismo. No era cuestión de ser primera actriz. Esto, al terminarse la película, ya no importa. Por eso, Bardem hace que Ana Ruiz no triunfe para el público, para el mundo, para los demás, y, sin embargo, hace que triunfe para sí, y en su interior—no fuera de sí—descubre su total realización como individuo. No es un problema de vocación, sino un problema de perso-

nalidad. O dicho metafóricamente, la cuestión es si entre su carne y su piel va a existir un espacio vacío o no va a existir. Aunque no triunfe, Ana Ruiz estará satisfecha, habrá llenado el hueco que le tocaba. El triunfo, el éxito, como en la frase evangélica, se le dará por añadidura. El éxito es una contingencia. Estamos ante una nueva crítica de la evasión.

« Ma lutte consiste à faire que chacun, homme ou peuple, puisse être lui et non un autre. »

(M. de UNAMUNO.)

Del libro

Juan Bardem

(Lyon 1962)

LA THEMATIQUE DE BARDEM

A propos de *Grand'Rue*, Bardem déclarait : « J'ai voulu recréer une ambiance, mais dans le fond je continue, sur ce canevas, à mener une attaque contre l'égoïsme et la dureté. Par contre-coup, le spectateur y sentira un appel à la solidarité humaine, un thème qui m'est cher. Au fond le mécanisme de cette blague, c'est le manque d'amour du prochain : l'être humain devient un objet et rien de plus. C'est le gosse jouant avec des fourmis. Et je voudrais que par enchaînement on pense après ce film et l'on tire de soi-même la conclusion. »

Certains se sont dépêchés de conclure que Bardem raconte toujours la même histoire. En fait Bardem reprend et développe sans cesse un thème qui le sensibilise : l'aliénation de l'homme dans le contexte social du franquisme.

L'aliénation dont Bardem analyse les développements n'est jamais séparée d'un cadre historique et politique dont il met à nu les coordonnées, soit par la peinture d'un milieu, soit par des allégories, soit par des allusions, soit par des symboles, soit plus généralement par la composition des arrière-plans d'un cadrage ou par les prolongements qu'il donne à une scène.

Dans cet ordre d'idées, la mise en scène de *Calle Mayor* est la plus élaborée, celle dont les résonances sont les plus significatives, alors que *La Venganza* est la parabole la plus facilement déchiffrable.

L'aliénation

Je divise en gros — *Sonatas* étant, j'ai dit pourquoi, quelque peu à part — l'œuvre de Bardem en deux séries :

Esa pareja feliz, *Felices pascuas* et *Cómicos* sont la trilogie de l'espoir.

Mort d'un cycliste, *Calle Mayor* et *La Venganza*, la trilogie de la désaliénation.

Cómicos est des trois premières œuvres le point culminant, celle où l'espoir est ouvertement proclamé et l'acte de foi le plus véhémentement formulé. *Cómicos* est l'aboutissement d'une analyse de la mentalité en Espagne et marque le point d'arrivée d'une étude sociologique où sont mis à nu les mécanismes révélateurs d'un engourdissement des consciences.

Le monde des Espagnols moyens est, sous le prétexte des premières comédies, révélé dans l'étroitesse que lui imposent les conditions de vie et les mass media : la radio, le football, les spectacles sont utilisés comme moyen de mise en cause d'une société où le travail n'offre aucune possibilité de progrès, bien plus où le travail dans les circonstances où il s'exerce aliène chaque jour davantage. La seule issue offerte aux individus est l'évasion par le rêve, les jeux de hasard ou la prostitution morale. Les concours radiophoniques, les loteries et l'intrigue apparaissant comme les seuls moyens d'échapper à une condition minable posent le problème de la survie dans un univers où le désespoir peut conduire à tous les renoncements.

Ces films ont été réalisés dans une période où la société espagnole touchait le fond du doute et où le leurre du plan Marshall pouvait faire croire à une amélioration de l'économie. Bardem a dénoncé comme fausses les solutions venues du dehors ; comme infamants les procédés qui livrent l'individu à la chance et au hasard.

Dans ce contexte la seule valeur à préserver était l'espoir, c'est-à-dire la confiance en soi, et la seule volonté à affirmer le refus de la compromission. C'est pourquoi ces trois premiers films tournent autour de l'affirmation véhémement, lyrique même (le couple heureux jette les cadeaux, Ana Ruiz répète inlassablement qu'elle est sûre de sa valeur...) de la confiance en soi.

En même temps ces films sont comme des cris d'espoir en un avenir meilleur, à condition que l'Espagne veuille bien chercher d'elle-même et en elle seule les possibilités de son renouveau.

Très significativement, *Cómicos* fait appel à une écriture saisissable. Ana Ruiz au moment de tenter sa chance est mise en scène comme un toréador qui se prépare à entrer dans l'arène. La concentration, le recueillement, le signe de croix furtif, autant d'attitudes qui préparent la « hora de la verdad », l'heure de la vérité.

Bardem utilise donc ici le langage même de l'aliénation pour amener le spectateur moyen, à partir de schémas qui lui

sont familiers, à reconnaître la vérité fondamentale qui disparaît souvent dans les jeux du cirque : la nécessité de l'affrontement.

Les premiers films de Bardem apparaissent à un moment où des mouvements de grève viennent de réveiller, avec la combativité, l'espoir d'ébranler le régime. En même temps ils sont la première expression cinématographique d'idées et de thèmes qui commencent à se généraliser dans la littérature espagnole contemporaine et que l'on peut résumer par la proclamation d'Unamuno mise en exergue.

L'aliénation économique se double chez Bardem d'une aliénation sociale. Pour la première fois dans le cinéma espagnol, les soutanes et les bicornes des gardes civils sont montrés avec une intention critique. La suspicion policière, fille aînée du voyeurisme ; le commérage et l'envie, enfants de la frustration, sont présentés comme le bouillon de culture dans lequel le fascisme nourrit son mépris de l'homme.

Cette lucidité qui se cache sous le sourire des comédies ou ne se manifeste qu'à travers la transposition du monde des comédiens, va soudain devenir le vrai ferment des films de Bardem dans la trilogie de la désaliénation.

La prise de conscience

Mort d'un cycliste, *Calle Mayor* et *La Venganza* nous font passer dans les différentes couches de la société espagnole.

Haute bourgeoisie madrilène ; moyenne bourgeoisie de province, paysans castillans forment avec les ouvriers spécialisés de *Esa pareja feliz* et *Felices pascuas* le tableau exhaustif de la société franquiste.

Mais le processus de la désaliénation n'aboutit pas aux mêmes conséquences.

Dans le monde des ouvriers spécialisés — le titre des deux films porte l'adjectif *feliz*, heureux — la seule préoccupation est celle du bonheur. L'histoire conduit à une libération morale par la prise de conscience de la valeur intrinsèque, mais nous ne sortons pas du cadre des « petites gens », de ces Espagnols qui occupent leurs loisirs aux cours par correspondance, aux jeux radiophoniques, au football ou à la corrida. Ils ne roulent pas sur l'or, mais vivent à peu près décemment. Ils rencontrent parfois la misère, s'attendentissent et passent. Mais Bardem sait que la révolution les verra du côté des ennemis du régime. C'est la masse fluctuante.

Dans la Haute Bourgeoisie, l'aliénation n'est pas sentie comme telle. C'est la vie facile, dorée ; l'intrigue et la tricherie. Le régime est généreux pour ses fidèles serviteurs. Bardem nous montre ces bourgeois inconscients de leur aliénation économique, mais capables pourtant de prendre conscience de leur aliénation morale. Il se sert pour sa démonstration de ce lieu commun de l'aliénation religieuse : l'idée de péché originel. Un seul personnage réussit à se « sauver » dans ce contexte ; celui qui, en avouant sa « faute », condamne en fait le péché originel du franquisme : la mort de la classe ouvrière espagnole.

Dans la mesquine province où les notables du lieu jouent à imiter les bourgeois madrilènes, la double aliénation économique et religieuse forme un tout dont on ne peut se libérer qu'en bouleversant de fond en comble les structures sociales. On ose à peine parler ici de désaliénation tant la peinture est sombre et désespérée. La seule lumière vient de l'étudiant, mais tous les autres personnages, Juan et Isabel en tête, n'ont pas acquis une saine notion du monde. Isabel continuera d'attendre et de vieillir ; Juan n'a pas le courage de dire la vérité. Ni l'un ni l'autre n'a la force de tout quitter, la province franquiste les a émasculés.

Faço au tableau proposé, les paysans de *La Vengeance* apparaissent clairement comme la grande force révolutionnaire de l'Espagne ; sur eux repose la grande puissance de libération. Ils sont le bras.

Les étudiants de *Mort d'un cycliste*, Federico de *Grand'Rue* et l'écrivain de *La Vengeance* sont eux la conscience éclairée. Bardem, pour bien montrer l'étroite solidarité entre ces deux catégories sociales, nous les présente directement dans la lutte : grève des étudiants et grève des moissonneurs.

Le chemin est tout tracé ; c'est par la grève, c'est-à-dire par le refus, que l'Espagne secouera le joug du fascisme.

La non-intervention

Dès l'instant où ils ont pris conscience de la réalité et de l'existence des autres, les personnages de Bardem deviennent responsables et choisissent entre deux attitudes au nom desquelles ils doivent être jugés par le spectateur.

Juan et Marie-José laissent mourir le cycliste.

Juan abandonne Isabel aux sarcasmes de la *Grand'Rue*.

Luis el Torcido n'a rien dit ni rien fait pour innocenter Juan Diaz.

Bradomin ne se sent pas concerné par la lutte des guerilleros.

Les démocraties bourgeoises n'ont rien fait pour aider la République espagnole.

Ce comportement a un nom : la non-intervention et Bardem ne cesse dans ses films d'en instruire le procès, analysant les causes de cette lâche passivité. Juan et Marie-José, prisonniers de leur confort, ne veulent rien perdre de leur vie facile. Juan (*Calle Mayor*) redoute le scandale, il a perdu le sens de la valeur d'autrui, c'est un adolescent prolongé et irresponsable. Lorsque Federico lui aura ouvert les yeux, il se découvrira veule parce que le milieu dans lequel il vit ne lui offre pas une assise solide pour oser agir.

Luis el Torcido a craint pour la puissance de la vieille maison une vérité qui l'aurait condamné et l'aurait obligé à prendre sur lui une part du crime de son frère fasciste.

Bradomin préfère aux dangers de l'action la vie frivole et facile, le confort et l'honorabilité.

Tous ont noyé leurs élans généreux « dans les eaux glacées du calcul égoïste ». Tous ces personnages ne se sont pas sentis concernés par un état de fait dans lequel ils n'ont pas eu de part directe. Ils ont « laissé faire ». Vient un moment où eux-mêmes sont en position de victime car l'ordre social — l'ordre nouveau — qu'ils ont laissé s'instaurer se retourne inévitablement contre eux.

Bardem pousse plus loin la condamnation en mettant à ces personnages un contre-point : la génération passée. Il y a toujours dans ses films un vieux qui symbolise lui aussi le refus des mains sales.

Les vieux jugent sévèrement le monde qui les entoure ; Bardem juge les vieux comme inutiles et renvoie dos à dos ceux qui ont permis le régime et ceux qui s'en accommodent.

La mère de Juan, le vieux professeur, la mère de Luis sont les porte-parole du temps passé. Leur inaction témoigne de leur mort au monde et seule nous parvient leur voix. Ils représentent le doute, la vanité de toute chose. Ils sont coupés du réel, enfermés en eux-mêmes comme en une prison. En un certain sens ils incarnent des valeurs anachroniques : la mère de Juan avoue : « Je t'ai élevé comme on m'a élevée. Je ne te comprends pas » ; le vieux professeur vit derrière les vitres de la Bibliothèque Municipale, ses œuvres complètes qui ont marqué la nouvelle génération sont déjà publiées et lui ne veut plus rien faire ; la mère de Luis survit à la ruine, mais se

refuse à sortir d'entre les murs. Tous vivent dans un climat ouaté, sans courants d'air, environnés des restes décadents d'un passé périmé. Dans la solitude.

La solitude est le fruit de l'égoïsme ; elle guette Juan, Marie-José ou Luis s'ils ne savent pas découvrir les perspectives nouvelles ; l'issue progressiste à leur captivité.

La lutte

Face aux vieux, Bardem dresse la jeunesse : celle qui casse les vitres, celle qui cherche, celle qui travaille, celle qui crie sa soif de vivre.

A la mère de Juan s'oppose Matilde, l'étudiante ; au vieux professeur, Federico, l'intellectuel ; à la mère de Luis, son propre fils, mais aussi Santiago El Viejo. Ils représentent l'exigence vitale et la rage de vouloir exister.

A l'inaction et à la passivité des uns, Bardem confronte les réactions de quelques-uns, puis la nécessité de l'engagement, l'action enfin.

A l'acceptation et au renoncement muets de Juan et Marie-José s'oppose la fureur inutile de Rafa qui est déjà un refus, puis la révolte des étudiants et enfin la décision de Juan.

A la passivité de Juan s'opposent les aspirations (limitées) d'Isabel, puis la dénonciation de Federico. Juan disparaît. Peut-être Bardem veut-il espérer qu'il sera ainsi devenu « un autre ».

A l'acceptation des conditions de travail par Luis s'oppose la soif de vengeance d'Andrea, puis la colère de Santiago, enfin la conscience de Juan. Mais ici l'interférence des divers comportements est plus complexe. *La Venganza* est un film dont on épuise difficilement la densité. Dans une certaine mesure la « cuadrilla » des moissonneurs est un monde fermé, replié sur lui-même où chacun vit en même temps dans le passé et dans le futur. La véritable évolution se fait en trois étapes. D'abord la rencontre de l'écrivain qui parle de solidarité ; ensuite la grève, enfin le combat singulier. Tous découvrent moitié par instinct (esprit de classe), moitié par réflexion (prise de conscience) la nécessité de l'action. Mais une forme d'action est condamnée parce qu'anachronique ; c'est celle de Santiago contre les machines. Cet épisode est la reprise dans une optique moderne du combat de Don Quichotte contre les moulins à vent ; comme le vieil hidalgo, Santiago se retrouvera le nez dans la poussière.

La solution pourtant existe. Les moissonneurs la découvriront dans les ruelles brûlées de soleil d'un village de Castille où les hommes du village opposent à la morgue des latifundistes la puissance révolutionnaire de leurs bras musclés qui peuvent seuls, dans le front unique, renverser le régime.

De même, dressés contre l'Université, terrée derrière les vitres, les étudiants en grève réussirent à se faire entendre et à imposer la justice.

Bardem parlant au peuple espagnol lui montre ses possibilités. Le brouillard est déchiré par instants de quelques éclairs qui jettent une clarté sur la solidarité qui survit comme une seconde nature dans le comportement du prolétariat : solidarité des bas quartiers (*Mort d'un cycliste*), solidarité des moissonneurs pour venger l'affront fait à l'un d'eux (*La Venganza*). Il suffit d'une prise de conscience pour recommencer à agir contre les vrais ennemis, les ennemis de classe.

Marx disait que les meilleurs de la bourgeoisie rejoindraient au jour voulu les rangs du prolétariat. Ainsi Bradomin s'arrachera-t-il à la douceur amollissante des après-midi mexicaines pour aller se battre avec les partisans lorsque la mort de Casarès éclairera ses dernières paroles : « Le drapeau compte moins que le cœur de celui qui le porte ».

Mais c'est au prolétariat et à son armée de miliciens qu'incombe l'initiative. « Guerilleros, étudiants, moissonneurs et ouvriers de toutes les Espagnes, unissez-vous ». Tel me paraît être le fond du message de Juan Antonio.

« Et après tout, oui ; je suis Espagnol de naissance, de corps, d'esprit, de langue, et même de profession et aussi de métier. »
(Miguel de UNAMUNO.)

PORTRAIT D'UN HOMME

Dans tous les films de Bardem un personnage s'appelle Juan. Juan l'ouvrier électricien de *Esa pareja feliz*, Juan le coiffeur de *Joyeux Noël*, Juan le laboureur de *Bienvenue...*, Juan le professeur de *Mort d'un cycliste*, Juan le fonctionnaire de *Grand Rue*, Juan le moissonneur, Juan Reyes, le toréador. Quant à Ana Ruiz (*Cómicos*), j'ai dit qu'elle représentait Juan Antonio et le marquis de Bradomin n'est rien d'autre qu'une représentation bardemienne du mythe de Don Juan.

Faut-il en déduire que c'est lui-même que Bardem met en scène dans ses films ? Je ne le pense pas absolument, mais je crois que cette répétition du personnage de Juan manifeste une volonté d'unité. Ce n'est pas le même personnage qui se répète, mais à travers le prénom le plus courant d'Espagne, et qui est aussi le sien, Bardem a voulu exprimer l'équivalence des individus et proposer un portrait de l'homme espagnol dans son évolution vers la conscience. J'en ai dans les pages qui précèdent suivi suffisamment le chemin pour n'y pas revenir et chercher maintenant à dégager la personnalité du réalisateur.

Je ne connais pas Bardem ; mais je sais que je le connais suffisamment pour m'avancer un jour vers lui et serrer sa main parce que ses films sont ceux d'un homme que l'on veut aimer et que l'on aime.

Juan Antonio est né le 2 juin 1922 dans une famille de comédiens. Sa mère, Matilde Muñoz Sampedro, et son père Rafael Bardem nous sont connus pour être apparus à plusieurs reprises dans ses films. Sa sœur, Guadalupe Muñoz Sampedro, est également comédienne, « une des plus vives et des plus spirituelles du théâtre moderne espagnol, spécialisée dans des créations comiques un peu extravagantes » (J.-F. Aranda). Sans doute Bardem a-t-il tiré le meilleur de *Cómicos* du patrimoine familial.

Juan-Antonio a vu de ses yeux de 14 ans le déchainement de la guerre civile et peut faire siens les mots de Joaquin Léon : « J'ai eu quinze ans. Désespérément

« Je répète. Quinze ans... Et puis j'ai eu vingt ans ».

« Et au milieu une muraille de sang se dresse ».

Après un entr'acte à San Sebastian où il tâte des planches, Juan Antonio revient à Madrid à la fin de la guerre.

Comme le Juan de *Mort d'un cycliste*, il enseigne les mathématiques en leçons particulières et se prépare à entrer à l'Ecole des Ingénieurs Agronomes.

En 1946, Juan-Antonio est déjà un cinglé de cinéma ; il lit Poudovkine et en 1947 sera de la première promotion de l'Instituto de Investigaciones cinematograficas. En janvier 1948, il obtient par ailleurs le titre d'Ingénieur agronome, mais la carrière est encombrée, routinière et ne correspond pas à la soif de totale réalisation de Juan-Antonio. Il refuse des propositions et déjà se dessine en lui le personnage de tous ses films, cet homme de 25 à 30 ans à qui la société fermée refuse l'épanouissement...

A l'Instituto Juan est un brillant élément. Il écrit beaucoup, articles et scénarios, publie dans des revues universitaires et madrilènes de nombreux papiers et notamment, dans *Indice* un texte polémique « Guionista versus director » (scénariste contre metteur en scène) dans lequel il pose le problème du véritable auteur de film. Problème qu'il résoudra en mettant en scène ses propres scénarios...

De cette époque date son amitié avec Luis Berlanga, un ancien de la « division Azul » et qui est [peut-être...] Luis el Torcido.

Pendant longtemps tous les deux vont travailler ensemble sur des scénarios dont on trouvera l'énumération à la fin de cet ouvrage. Il faut croire que ces écrits ne correspondent guère aux critères de la cinématographie espagnole puisqu'ils sont presque tous refusés.

En 1949, la promotion de l'Instituto réalise sa première œuvre, un film muet expérimental de 180 mètres : *Paseo sobre una guerra antigua* (Promenade sur une guerre ancienne) : « Un homme se promène dans le stade de la Cité Universitaire de Madrid où les jeunes étudiants font leurs exercices physiques. Il a perdu une jambe dans ces mêmes champs qui furent la scène des plus sanglantes batailles du siège de Madrid ». (1) Le sujet en sera repris par Bardem dans la séquence du stade de *Mort d'un cycliste*.

L'année suivante, comme épreuve de fin d'études, Bardem tourne un documentaire de 270 m, muet : *Barajas, aéroport*

(1) J.-F. Aranda.

international, qui lui valut d'être recalé pour « formation technique insuffisante ». Le meilleur cinéaste d'Espagne n'aura jamais de diplôme...

Pendant ce temps, les jeunes de l'I.I.E.C. ont rassemblé l'argent nécessaire à la production de leur premier film : « *Esa pareja feliz* ». La porte est enfoncée. On sait la suite...

La carrière de Bardem est le résultat d'une obstination et d'une volonté de tous les instants. On ne peut la séparer du contexte historique et littéraire d'une Espagne assoupie et désespérée. Bardem est le contemporain de Carmen Laforêt, de Camilo José Cela, en une époque où « le chemin difficile est celui de l'espoir » (G. Celaya).

Son choix d'une carrière artistique correspond aux exigences d'un engagement, au désir de secouer la torpeur. C'est l'époque où paraissent *Nada*, *La Ruche*, *La famille de Pascual Duarte*, l'époque où la jeunesse espagnole touche le fond du néant et où *Surcos* (Sillons) de Nièves Conde présente un visage inquiétant de la pègre urbaine. Le film ne va pas loin, mais il montre le gangstérisme comme phénomène social et la seule issue offerte. Je rejette les conclusions de ce film mais il convient d'en retenir la tentative. Bardem le sait, lui qui songe déjà à un néo-réalisme espagnol « qui ne fuirait pas ».

Quant aux personnages il les porte en lui, nés de sa propre expérience, de celle de ses contemporains et de l'observation critique de la société espagnole. Bardem est un observateur lucide et intelligent qui trouve les causes et les composantes d'une situation ou d'un être. Je le crois avant tout écrivain, — ce n'est ni une critique ni une réserve, c'est la constatation qui s'impose devant la rigueur de ses œuvres. Rigueur de construction et rigueur d'écriture.

Un découpage de Bardem est écrit comme un véritable roman : notation d'ambiance, détails du décor mais aussi vie intérieure des personnages (cf textes en annexes). Le meilleur exemple en est le découpage de « *La Vengeance* » où chaque séquence est exposée sous forme de chapitre dont le titre débute par « Comment... » soulignant ainsi l'intention du scénariste de donner à son texte une parenté avec les textes classiques de la littérature espagnole. J'ai dit plus haut les rapprochements que l'on peut faire avec Don Quichotte de la Manche.

Bardem passionné de littérature, lecteur fervent des auteurs hispaniques a apporté sa propre contribution au patrimoine littéraire espagnol.

Auteur de films, Bardem participe de très près à toutes les phases de la création, de l'écriture du scénario au montage. Les

enchaînements de plans et de séquences sont prévus dès la phase initiale mais Bardem tient à collaborer au montage définitif de son film. J.-F. Aranda qui a suivi de près, à plusieurs reprises, le travail de Bardem a fourni (Cinéma 59, N° 33) un témoignage particulièrement intéressant qui permet d'affirmer que Bardem engage sa totale responsabilité dans une œuvre.

Pendant le tournage, il lui arrive de s'isoler : « On l'a vu, durant les arrêts, s'asseoir par terre, fermer les yeux, un chronomètre à la main. Bardem pensait les scènes comme si elles passaient, déjà tournées, sur l'écran de son cerveau. Lorsqu'il a fini d'imaginer la scène il arrête le chronomètre et vérifie la durée... »

Avec ses acteurs, Bardem fait preuve de la même patience et de la même douceur que cet autre grand d'Espagne, Luis Buñuel. Il accepte les suggestions, discute avec les acteurs, s'explique avec eux. Ainsi se crée un climat de camaraderie et de fraternelle collaboration. Toute l'équipe se sent littéralement portée par le dynamisme et la passion du réalisateur.

Physiquement Bardem porte ce tempérament de lutteur, mais son visage manifeste également sa profonde réflexion et son sérieux à l'égard de ses entreprises. Un sérieux qui n'exclut ni la chaleur ni l'humour. Bardem est souvent enjoué avec ses amis et ses compagnons de travail. Mais il n'est guère exubérant.

Henri Magnan nous a donné de lui un excellent portrait, dans le numéro du 29 Août 1959 des « Lettres Françaises » :

« Son visage est rond et sympathique sous ses cheveux châtains coupés presque à ras. Le nez arqué comme pour mieux retenir ses lunettes d'écaille. Pour le reste rien de professoral, ni cette fausse désinvolture qu'affectent tant de jeunes cinéastes pour prouver à la fois qu'ils ont confiance en eux et ne sont pas orgueilleux. Je suis trop jeune pour avoir connu Molière, mais le regard que nous laissent entrevoir ses portraits — je le dis très sérieusement — donne la même impression d'équilibre, de lucidité et de santé morale. Peut-être est-ce parce que tous deux appartiennent à la grande famille des « Comédiens »...

De ces différents témoignages, Christian Galve, l'Ana Ruiz de « Cómicos » nous a donné une confirmation dans le récit qu'elle a fait de sa rencontre et de son travail avec Juan Antonio et publié par la revue argentine « Plática » d'Avril 1956 : « J'ai fait la connaissance de Bardem à l'aéroport de Madrid, le jour de mon arrivée en Espagne pour le tournage de « Cómicos ». C'est un homme jeune, de taille moyenne. Il a l'air d'un étudiant costaud au visage intelligent avec ses grosses lunettes

« et sa mise sportive. Il est sérieux, ne rit pas beaucoup, mais le jour de mon arrivée il cachait un sourire cordial derrière un énorme bouquet de fleurs.

« Travailler avec lui est un plaisir parce qu'il est gai. Comme toute personne qui sait très bien ce qu'elle veut il expose clairement ses idées. Peut-être à cause de cela est-il fort et assuré comme un roc. On ne peut le convaincre que par des motifs très sérieux. Pourtant il respecte l'opinion de ses interprètes et de ses collaborateurs quand il les sent compétents. Je me rappelle qu'à un moment du tournage il voulait à tout prix qu'Ana, mon personnage, assise près d'une table attendit en fumant une cigarette. « Monsieur, lui dis-je, Ana ne fume pas. Il hésita, sourit et tomba d'accord. Dans le film Ana apparaît occupant l'attente d'un tambourinement des doigts sur la table.

« Il est son propre scénariste. En plus d'un bon metteur en scène c'est un excellent écrivain qui dialogue très bien et parle de même. On peut bavarder avec lui de n'importe quoi. Il parle en cinéma. Est peu sociable et admire chez les autres avant tout le talent. Mais pour être son ami, il faut en premier lieu être calé en cinéma.

« Bardem est un lutteur, un terrible lutteur. Fils d'un couple d'acteurs, il connaît trop les humbles pour rester indifférent à leurs problèmes. Pour lui, la pauvreté est bien plus qu'un paysage devant lequel on s'extasie esthétiquement : toute injustice l'émeut violemment. Son cinéma est fait de tout cela et c'est pourquoi il représente quelque chose complètement différent de tout ce qu'a été jusqu'ici le cinéma espagnol... »

C'est bien là le point sur lequel tous les avis concordent. Détracteurs ou défenseurs de Bardem posent comme une vérité première qu'il est de tous les cinéastes espagnols celui dont chaque nouvelle œuvre est attendue comme un nouveau pas en avant de la cinématographie espagnole.

Le seul argument que puissent avancer ses détracteurs est l'accusation de plagiat dont il est facile de faire litière avec un minimum de réflexion ; accusation qui d'ailleurs ne repose que sur les apparences, ou si l'on veut, sur la forme. Mais l'œuvre de Bardem vaut surtout par son contenu et essentiellement par cela. Depuis Bardem le cinéma espagnol pense ; ses films obligent la critique de cinéma espagnole jusque-là superficielle à approfondir sa réflexion, à élargir le champ de sa méditation et au-delà du film, à voir d'un œil nouveau le contexte social. Le spectateur de ses films ne peut plus, au risque d'avouer sa lâcheté, se contenter d'une attitude passive. Bardem le force à voir, fidèle

en cela à la profession de foi qu'il formulait dans « Cinéma Universitario » N° 4, profession de foi qui est en quelque sorte le manifeste du nouveau cinéma espagnol, la déclaration d'une guerre sans concession au cinéma-opium que Bardem ne cesse de mener et à laquelle même un séjour dans les prisons franquistes n'a pu mettre un terme.

Dans ce manifeste, Bardem proclamait son exigence fondamentale à l'égard du film : « Orienter le regard du spectateur dans la meilleure direction... Cette direction doit consister avant tout, en un retour à la réalité, au réalisme du sujet de cinéma. Montrer en mots de lumières, d'images et de son la réalité de ce qui nous entoure, *ici et aujourd'hui* (c'est moi qui souligne). Etre le témoin du moment humain. Car le cinéma sera avant tout témoignage ou il ne sera rien... »

Cette position ne s'est jamais démentie. Bien plus, Bardem n'a cessé de l'approfondir et de la pousser aux limites du possible dans une société oppressive qui s'est instaurée sur le cadavre chaud de la République dans une conception de l'homme basée sur le mépris et la haine.

L'homme Bardem et son œuvre sont à considérer en fonction de ces données et des nécessités d'une lutte qui seront peut-être celles du futur cinéma français !...

Marcel OMS.

966



MORT D'UN CYCLISTE



del libro:

LOS SEGADORES

DIARIO DEL RODAJE DE "LA VENGANZA"

"La experiencia humana que adquiero durante el rodaje de mis películas, me es tan importante como mi experiencia de cineasta".

GIUSEPPE DE SANTIS

Desde el 24 de junio hasta el 29 de septiembre de 1957, Juan Antonio Bardem y un equipo de técnicos, obreros y artistas realizaron las tomas de imagen para la película "La Venganza".

Se gastaron 50,000 metros de material virgen y recorrieron toda La Mancha, desde Madrid y Albacete y desde Mazanares, en la provincia de Ciudad Real, hasta Quintanar de la Orden, en la de Toledo. La película se rodó en Eastmancolor, con material americano e inglés.

Bardem y su equipo, a lo largo de los tres meses de trabajo, conocieron gentes a las que nunca habían visto, oyeron canciones que nunca habían oído, se asomaron a paisajes que desconocían y lo que es más importante, experimentaron una luz, un calor, un género de vida y una situación espiritual, que les acercaron, con la inmediatez de una realidad vivida, a una España entrañable.

Los primeros metros se rodaron en La Membrilla (Ciudad Real) y los últimos en el cementerio de Torreldones (Madrid); entre estos dos nombres muchos metros de película, muchas fatigas, muchos disgustos, muchos paisajes y muchos caminos recorridos.

22 de Junio

Camino de La Mancha, salimos de Madrid una avanza-dilla con algunos actores para ambientarlos y comprarles ropa adecuada en los pueblos. Después de comer abandonamos la Gran Vía, tibia debajo de un sol reciente después de las lluvias. Fuimos dejando atrás los semáforos, las gentes y las casas hasta meternos en el campo abierto.

Aranjuez, Ocaña, La Guardia... Raf Vallone, que no es la primera vez que trabaja para el cine español pero que sí es la primera vez que conoce España, se va sorprendiendo del paisaje que se nos aparece. A los lados de la carretera vemos grupos de segadores; nos paramos para hablar con ellos y para verlos trabajar. Los segadores nos ofrecen agua de sus botijos, nos regalan con unas golosinas pobres y ásperas y nos explican su trabajo con sencillez y meticulosidad. Nos van diciendo cómo se coge la hoz, cómo se siega, cómo se ata. Todo es tan simple que parece fácil. Luego los adioses y una mirada al campamento de los trabajadores. Desde lejos nos sonríen y agitan las hoces en el aire despidiéndose.

Dios mío ¿por qué sonríen?

Al llegar a Puerto Lápiche nos desviamos de la carretera general y por Herencia y Alcázar de San Juan llegamos a Campo de Criptana al atardecer. Dejamos los coches y cogemos una furgoneta para poder andar por estos caminos; antes en las tiendas del pueblo nos hemos provisto de camisas y pantalones de pana para cambiarlos por prendas usadas.

El campo guarda un verdor impropio de este tiempo y en los baches y en las roderas del camino se conserva el agua de las lluvias. Nos acercamos a un grupo de hombres que siegan y nos enseñan su trabajo. Los actores prueban a segar y Vallone se hace una herida en un dedo. Es la señal para abandonar las experiencias.

Al principio los segadores no querían creernos; les parecía imposible, que alguien con la cabeza sobre los hombros, quisiera cambiar camisas nuevas por camisas viejas y sudadas, pantalones de pana sin estrenar por gui-

ñapos en forma de pantalones remendados, pañuelos de yerbas oliendo a comercio por pañuelos de color perdido oliendo a no se puede decir qué. Hasta que se convencieron; quiero decir hasta que se convencieron que no teníamos la cabeza sobre los hombros.

Les entregábamos las prendas recién compradas y ellos se iban a cambiar detrás de la furgoneta; luego aparecían abotonándose la bragueta, todavía incrédulos, apalpándose la pana nueva sobre la carne, sonriendo y dándose bromas. Después, en seguida, les vencían la avidez y el egoísmo. Querían cambiar más prendas y vender muy caros sus peales, sus dediles de caña, sus sombreros...

23 de Junio

Por la mañana en Campo de Criptana seguimos con las compras y los cambios. Nos traen siempre las mismas prendas, del mismo color y con la misma avaricia. Por la tarde nos trasladamos a Miguel Esteban en busca de prendas de otro color. Se corre la voz por el pueblo y después de los primeros momentos —“eso es imposible”— van llegando los hombres que se divertían en la taberna o haraganeaban en los portales de sus casas viendo llover.

¿Cuánto vale una chaqueta de pana color miel? El hombre que la lleva, un hombre alto, rubio y joven, con rasgos germánicos, no tiene otra chaqueta. Esta chaqueta vale un mundo. Parece inhumano darle dinero por ella: es la chaqueta de todos los días y forma parte casi del hombre; seguramente los amigos le conocían desde lejos por la chaqueta esa.

Está lloviendo; entramos y salimos en las casas, en las tabernas, en los corrales. Nuestro montón de ropa va creciendo. Hace casi frío y empezamos a pensar que el paisaje no esté a punto para la película: servidumbres del cine.

24 de Junio

Ayer por la noche llegamos a Manzanares. La tierra sigue húmeda y el campo más o menos verde por todas partes.

Bardem llegó esta mañana y utilizó la tarde a la búsqueda de posibles lugares de rodaje. Salimos a localizar con Bardem. Por unos caminos deshuesados y rajados de roderas y de charcos el *Seat* se movía como una cuna histérica. El chofer protestaba y quería volverse atrás. Caminos y caminos iguales, entre viñedos y campos de mieses bajas, verdes y decepcionantes. Por Alcázar de San Juan volvemos a la carretera general.

Va oscureciendo y el campo se vacía de interés por momentos. Dentro del coche se juega a los acertijos de canciones, poemas, diálogos de películas... El director Bardem, el primer operador Mario Pacheco, el primer ayudante de dirección Ricardo Blasco y el segundo ayudante Juan Estelrich. El coche se convierte en una grillera.

No hemos encontrado nada que merezca la pena; para animarnos nos dicen en el hotel que en cuanto luzca el sol un par de días el campo quedará a punto.

25 de Junio

Toda la mañana se emplea en escoger los trajes para los actores. La chaqueta color de miel le toca a Vallone. Por la tarde Bardem sale a localizar.

26 de Junio

Primer día de rodaje. Se rueda en La Membrilla, un pueblo próximo a Manzanares. El primer plano que se rueda es un *travelling* corto con José Prada, Jorge Mistral, Manolo Alejandro y Manuel Peiro, rodeados de viejos del pueblo en la plaza detrás de la iglesia.

Se trata de la escena 11 A y representa el momento en que Juan Díaz —Mistral— encuentra en la plaza del pueblo a viejos conocidos de antes de ir a la cárcel y deciden formar cuadrilla para la siega. Los viejos de la plaza se llamaban Pedro Valero, Marco Jiménez, Blas Quiñones, José Blanco, José Almalza, Mateo Morago... Mientras se preparan las tomas, los viejos se retiran a la sombra. El sol va dejándose caer sobre la plaza cerrada por la iglesia de un lado y por una hilera de casas blancas de

un piso por el otro. Después de unos días nubosos el sol se toma su revancha. No se puede aguantar a pelo y aparecen las coberteras más dispares y pintorescas: los sombreros de paja, las gorras, las viseras de tradición cinematográfica, los sombreros flexibles. Entre dos tomas un viejo se cae redondo mareado y hay que llevarlo a casa.

Se ruedan los planos 31 O, 31 G, 31 K, 31 F, 31 D, 31 E... Planos generales de los grupos de viejos viendo a Juan Díaz atravesar la plaza y viendo aparecer a Luis el Torcido —Vallone— por el otro lado de la plaza. Bardem coloca los viejos bajo el sol implacable y ensaya con ellos el movimiento de cuerpo y de cabeza; les explica el significado de la escena, se hace entender de ellos con facilidad. Los viejos mientras trabajan no ríen, no hablan, apenas se mueven.

¿Qué pensarán estos viejos del cine? Son viejos de sesenta y setenta años; es posible que no sepan nada del destino que se le va a dar a sus imágenes. Es posible que no sepan qué es el cine. Pero ellos están sumisos, callados, impenetrables, obedeciendo a Bardem sin inmutarse; haciendo esto como podían hacer otra cosa, porque se les da dinero. Y obedecen.

Comemos a la sombra de la iglesia y después de comer sigue el trabajo. Se prepara un gran *travelling* con Mistral entrando en la plaza y descubriendo a Luis el Torcido. Durante la toma se le salta a Mistral un botón de la camisa, pero la toma continúa salvándose con un gesto mecánico del actor llevándose la mano al pecho. Al fondo del cuadro debe pasar un carro con una mula: no es fácil hacerse entender de una mula. El sol sigue apretando y cae otro viejo mareado; se arrimó a la pared y se dejó resbalar hasta quedar sentado en el suelo. Todos empezamos a asustarnos un poco. Dos viejos en un día son demasiados.

Vallone se estrena en la película. Está nervioso. Se trata de un primer plano, que representa el momento de descubrir a su enemigo que ha vuelto de la cárcel. Sus

ojos azules y sus facciones duras dan toda la medida del odio.

27 de Junio

Seguimos rodando en La Membrilla. Por la mañana se ruedan los planos cortos de los viejos de la plaza. Planos 31 A, 31 B, 31 C, 31 I y M. Son los mismos viejos de ayer, sus mismas blusas y sus mismos pantalones usaderos. Bardem los escoge y luego va preparando los sucesivos cuadros con ellos. Los viejos no deben ensayar ningún gesto, apenas hay que obligarles a que sus ojos brillen un poco. Es suficiente su cara, apenas sorprendida, apenas cogida en sentimiento alguno, su cara a secas, la cara que se han ido haciendo a través de los años. Su cara rugosa, historiada, eficaz. Un hombre que gira sobre sí se llama Pedro Valero Lara. Francisco Muñoz y Alfonso Arias son dos hombres que dan un paso hacia adelante: es preciso colocar un tablón debajo de uno de ellos para componer bien el cuadro. Los tres hombres que miran se llaman Lorenzo Jiménez, Ramón Pintado y Manuel Ruiz.

Después todo el equipo se traslada a una gran plaza donde van a rodarse los planos 62, 65 C, 64 y 65 A y B, que representan la primera contrata de nuestra cuadrilla.

Mientras se emplaza la cámara en el nuevo lugar del rodaje, nos quedamos solos para tomar unos ambientes. ¿Os habéis fijado que el silencio suena? Esperamos a que los obreros vacíen la plaza de la iglesia; después tomamos el ambiente en la cinta magnetofónica; unos pájaros, un delgado vientecillo, un ruido inclasificable, un bordoneo —¿dónde?—, unos gritos lejanísimos... Luego tomamos el paso de un carro, saltando sobre el empedrado, dando bandazos, al borde de la ruina en cada golpe.

Cuando nos incorporamos al equipo ya está montada la grúa y Bardem da sus órdenes desde la altura. Nuestra cuadrilla espera, acurrucada junto a una tapia, cuatro pasos por delante Luis el Torcido ajusta los jornales con el amo que le habla desde el caballo con su mayoral al lado. En el otro extremo de la plaza la grúa alta vigila

la escena. La plaza está vacía, abrasada bajo el sol del mediodía.

Se ensayan los movimientos: una vez concluido el trabajo, el amo, su mayoral y nuestra cuadrilla avanzarán hacia la grúa que irá bajando hasta ser desbordada por los personajes del cuadro. Todos son inconvenientes: los actores se tapan unos a otros. El caballo se espanta de las mangas de los cables; siempre hay alguien asomado a una ventana, siempre hay una niña que entra en campo plácidamente, sosegadamente sonriendo.

Hace su aparición ese odioso artefacto, el megáfono; hemos inaugurado la temporada de los gritos mecánicos.

Se decide que un perro atraviese la plaza cuando se quede vacía al salir de cuadro nuestra cuadrilla; se hace un ensayo y el perro no quiere atravesar la plaza. De una chimenea debe salir humo; en los ensayos y en las tomas cortadas se gasta toda la paja prevista. El sol sigue achicharrando la plaza. Llevamos más de dos horas preparando este plano general. Los actores están hartos de atravesar una y otra vez la plaza cargados con sus cosas, sus mantas, sus sartenes, sus botijos, sus hoces... Y el sol dictador arriba. Y todo el pueblo mirando a nuestras espaldas, divirtiéndose, zumbón. Todos descamos que aquello acabe: que salga humo o no, que cruce el perro o no, que se oculten los actores o no, pero que se acaben las tomas.

Después se hace un plano corto de Luis el Torcido de espaldas y el amo y el mayoral de frente a la cámara: hablan y establecen las condiciones del contrato. Parece muy sencillo. Pero el actor que hace de mayoral falla, olvida el diálogo, se pone nervioso. Se vuelve a ensayar: vuelven las mismas dificultades. Bardem aconseja al actor que vaya liando un cigarrillo mientras la toma. Se rueda y el actor en el momento de pegar el cigarrillo agacha la cabeza para ensalivar la goma del papel y se sale de cuadro. Vuelta a empezar. Cuarenta grados a la sombra.

Por la tarde como el sol ha ido girando, la tapia junto a la que nuestra cuadrilla descansaba se nos ha quedado

inútil. Es necesario buscar otra tapia igual pero orientada hacia el poniente.

Se ruedan nuevos cortos del plano general de esta mañana. Planos 63, 63 A, 64 B, 64 A y 65. Primero se rueda el contraplano del último plano rodado esta mañana; después otros cortos. Aplastados contra la tapia, esperando, sudando, nuestra cuadrilla se cuece al sol. Se repite el mismo diálogo de esta mañana, los mismos gestos, las mismas advertencias y el mismo sol. Se forma un pasillo de aire irrespirable entre la tapia y la cámara, los arcos, las pantallas, el equipo... Un aire inmóvil, irremplazable, como si aquél fuera su sitio para siempre.

28 de Junio

A las siete de la mañana salimos para La Alhambra. La Alhambra es un pueblo encaramado sobre una colina rocosa. Después del pozo de ayer en La Membrilla, este airecillo matinal nos viene bien a todos.

Se emplaza la cámara sobre unas rocas que dominan una llanura intacta, con la mies amarilla llenándola hasta los bordes. Para transmitir las órdenes se monta una cadena de voces. Abajo unos muchachos del pueblo que nos sirven de dobles, siegan a las órdenes de Bardem que les transmite la cadena. Es el plano 67.

Cuando nos disponemos a bajar a la llanura llegan los actores. Vallone se queja del estómago. Cuando el sol nos ha puesto a punto el paisaje, un nuevo temor empieza a rondarnos. Si Vallone se pusiera enfermo... En la llanura, encajonada, entre colinas, no corre aire. Allí está el polvo: un polvo rojizo, que escala nuestras piernas hasta mas arriba de las rodillas. Y sobre nosotros el sol. Se rueda un plano general de nuestros segadores trabajando. Cada actor tiene un especial modo de hacer como que siega. Planos 68, 68 A, 68 B, 68 C, 69, 69 A, 69 B, 69 C, 70: general y cortos de la cuadrilla segando.

Se trabaja a buen ritmo. Subimos a comer al pueblo. Se ruedan unos *flashes* de manos con hoces segando: los muchachos que sirven de dobles a nuestros actores nos

prestan sus manos hábiles. A media tarde recibimos la visita de las autoridades del pueblo. La vuelta a Manzanares se nos hace larga. Llegamos de noche.

29 de Junio

Segundo día de La Alhambra. Recobramos en seguida el polvo rojo de ayer y el mismo sol de todos los días. Se monta la grúa y se rueda un plano general de la cuadrilla segando y el amo vigilando desde su caballo. Los movimientos de la grúa deben sincronizarse con la marcha del caballo y con la situación de los personajes: todo esto resulta un poco complicado. Los nervios comienzan a desatarse. Es preciso respetar demasiadas imposiciones: no se puede fumar, no se puede pisotear el suelo, no se puede estropear la mies porque juega en la acción, es decorado. La repetición de cada toma obliga a trasladar cámara, pantallas, arcos, todo.

Por la tarde se prepara la toma de lo que entre nosotros llamamos: hacina 1ª: la noche de descanso después del primer día de trabajo, Luis el Torcido le tira unas cuantas indirectas a Juan Díaz. Bardem distribuye los objetos y los actores en el cuadro, se hacen los ensayos con los dobles, se prepara el decorado, se amontonan los haces de trigo para la hacina, se deshacen los petates de cada segador de la cuadrilla, se prepara la "cena" que los actores deben comer en la acción, se va a empezar a rodar cuando el grupo electrógeno se para. Una avería. La avería tarda en arreglarse. La luz va desapareciendo del cielo. La avería no se arregla. Todo está dispuesto para rodar en cuanto el grupo funcione de nuevo. Pero cuando el grupo funciona de nuevo ya es tarde y hay que cortar hasta mañana.

2 de Julio

Tercer día de La Alhambra. Vallone ha estado enfermo dos días. Rodamos los planos 74, 75, 75 A, 76, 76 bis, 76 A, 76 B, 76 C; el primer choque de Juan Díaz y Luis el Torcido, el segundo día que trabajan juntos. General

de la cuadrilla que se dirige al trabajo y cortos de Mistral y Carmen Sevilla, que representa el papel de Andrea hermana de Juan, y cortos de Luis el Torcido.

Por la tarde se reconstruye el escenario del sábado para rodar la hacina 1ª. Todo se coloca en su sitio y por fin se rueda. Cuando todos se van tomamos unos ambientes de siega: el ruido de las hoces cortando las espigas, las respiraciones de los segadores, sus pasos por el rastrojo. Cuando volvemos al hotel ya es de noche.

3 de Julio

Cambiamos de escenario. El campamento se instala en las afueras de La Membrilla, junto a un cruce de caminos. El sol pega de firme.

El plano que vamos a rodar consiste en una pasada de la cuadrilla que se acerca a la cámara, dice su diálogo y se aleja por un camino. Interviene la grúa y es preciso bajarla del camión, pero primero hay que desembarazarla de sillas de rodaje, de practicables, de pantallas... Después lentamente se baja del camión por unos raíles que hacen plano inclinado desde el camión hasta el suelo. Todo el mundo tira de las maromas para bajar la grúa, desde Bardem a los obreros: los consejos, los capataces espontáneos, la peor y más pintoresca desorganización asiste a la bajada de la grúa.

A media mañana llegan los actores, frescos y sonrientes. Se visten, se maquillan, pasan sus diálogos. Es necesario buscarle unas medias de lana para Carmen Sevilla: una mujer de público nos proporciona unas.

Mientras el sol sigue siendo el de todos los días, el polvo ha cambiado; hoy tenemos un polvo blanco, arenoso.

Después del plano 184, que es el de la grúa, rodamos el plano 185, que es un plano fijo de la cuadrilla alejándose y los jinetes de las escopetas apareciendo por lo alto de la loma. Los actores que hacen de jinetes de las escopetas no saben montar a caballo y las mulas van por donde quieren. Las mulas son de unos gitanos que nos dicen que son dóciles y muy manejables, para demostrárnoslo un gi-

tano joven se monta en una de ellas y le da un galope; la mula lo revuelca por los suelos y tenemos que llevarlo al botiquín para que le curen una herida en la mano.

Tenemos los caminos vigilados para que nadie pase; la soledad del campo debe ser absoluta. A nuestras espaldas queda el pueblo, a nuestra derecha las eras y frente a nosotros el camino que remonta la loma y se pierde sin saber hacia dónde.

Rodamos los cortos —plano y contraplano— del encuentro de la cuadrilla y los jinetes. Uno de los actores en vez de decir: "con esta contrata termináis el verano", dice: "con esta contrata termináis el veraneo": hay que volver a empezar la toma. No hace falta maquillar de sudor a los actores. Están sudorosos bajo sus trajes de lana y sus petates al hombro. No les debe ser difícil fingir el cansancio y el malestar. El sol cae a plomo sobre nosotros y los botijos se vacían rápidamente. Nuevas dificultades con las mulas, que no se están quietas. Rodamos por fin los planos 187 a 189 y 190 a 192. Entre la grúa y el plano del encuentro, hemos rodado el 186.

Volvemos al campamento para comer debajo de las tiendas. Las tiendas están junto al camino por donde pasan los carros colmados de mies y los coches levantando nubes de polvo que se deposita invisiblemente sobre nuestros bocadillos.

4 de julio.

Seguimos en La Membrilla, pero hemos cambiado de escenario. Nos alejamos del pueblo, pero desde el campamento vemos algunas casas blancas de La Membrilla. Poco a poco nos vamos haciendo unos hábitos de trabajo: llegada al lugar de rodaje, se monta el campamento, mientras tanto Bardem se aleja sin decir nada a nadie y estudia con el visor los emplazamientos de la cámara, después vienen los maquinistas y colocan la cámara o montan el *travelling* —como hoy—, a continuación los ensayos con los dobles, la colocación de luces y luego esperar que los actores lleguen: podría no esperarse, pero da la casualidad que sin *vedettes* no se puede hacer cine. Para instalar el *travelling*

los obreros tienen que cavar un poco para allanar el camino.

Los días pasados hemos colocado las gavillas tumbadas sobre los surcos, hoy las colocamos de pino, para variar, sobre la buena tierra arcillosa, oscura y aterronada.

Durante toda la mañana trabajamos en el plano 193 a 200. Es un *travelling* largo, complicado con una panorámica y dos acciones simultáneas. La cámara hará panorámica sobre el campo de trigo y encuadrará a Mistral en primer término, teniendo a su derecha al resto de la cuadrilla segando, después el *travelling* avanzará siguiendo el ritmo de la siega en sentido contrario a la panorámica, después a una señal todos dejarán de trabajar y volverán hacia la hacina donde Andrea les prepara la comida; pero a todo esto Juan Díaz se resentirá de una herida que tiene en el costado izquierdo y mientras avancen todos hacia el campamento él sufrirá un desvanecimiento momentáneo y caerá de rodillas, Maxi el Chico acudirá en su ayuda, pero Mistral se levantará en seguida y continuará avanzando. La cámara se ha detenido para fijar esta breve acción y echará a andar a la vez que Juan Díaz, para terminar encuadrando a los segadores sentados alrededor de la comida y a uno de los jinetes de las escopetas acercándose hasta ellos para husmear qué hacen.

A Mistral hay que maquillarle una herida en el costado. Como siempre el sudor no hace falta fingirlo. Con paja haremos una hoguera para ennegrecer las piedras del hogar donde Carmen Sevilla guisará la comida de la cuadrilla, con la ceniza formada y un poco de agua, el efecto queda logrado. Se trae un ancho pan campesino para que los actores coman durante la toma. Se ensaya una y otra vez el movimiento del *travelling*. Las cosas no van del todo bien.

Sucede que el jinete llega demasiado pronto y no les da tiempo a los segadores a decir su diálogo o llega tarde y el plano queda muy largo, o no llega nunca porque el caballo no quiere acercarse a la muralla de la cámara, los practicables, las pantallas, los arcos, etc...

A la hora de comer ocurrió un incidente: broma de Mistral y botellazo de Bardem.

Por la tarde, plano 224 a 229. Grúa: en primer término Juan y Andrea se disponen a marcharse, abandonando la cuadrilla. Y luego rodamos los cortos de la discusión. En Juan ha nacido la conciencia de clase y trata de demostrárselo a sus compañeros. Por fin Luis el Torcido asciende hacia la verdad.

5 de Julio

Hasta ahora, hoy ha sido el mejor día del rodaje. Rodamos lo que llamamos "el plano de la gran sinfonía". Sobre un auténtico mar amarillo, diez cuadrillas segarán escalonadas hacia el horizonte. Se ha levantado un aire fresco. Todos le tenemos un particular aprecio a este plano. Gastamos toda la mañana en prepararlo.

Intervienen más de cien extras. Son gentes de La Membrilla, que han ido llegando, en un continuo goteo, durante toda la mañana. Se han reunido en un barbecho y han esperado. Luego se han formado diez grupos de catorce personas cada uno. Los responsables de cada grupo se llamaban Angel Vellón, Juan Alarcón, Pedro Valdepeña, Juan Jiménez, José Alarcón, Pedro Jiménez, Francisco Muñoz, Francisco Navas, José Torres y Vicente Moraleda. Se movían, bromaban; las mujeres reían con voces agudas y nerviosas; los amigos no querían separarse y hacían sus composiciones para permanecer en el mismo grupo. Los hombres con boinas, sombreros de paja, gorras renegridas de sudor y de algo más. Las mujeres con pañuelos a la cabeza, algunas con pantalones.

Cuando Bardem escogió emplazamiento para la grúa, los hombres y las mujeres del pueblo, los buenos segadores que ganaban por un día un estupendo jornal en el cine, las humildes gentes de rostros unánimes que sonreían al ver desde lejos a Carmen Sevilla, fueron entrando en el campo guiadas por las órdenes del megáfono. "Primera cuadrilla, avancen más despacio. Cuidado con la mies. Pónganse dos detrás con los ataeros. Segunda cuadrilla, vayan más espaciados, más a la derecha... Tercera cuadrilla". Lentamente los elementos del cuadro de "la gran sinfonía" iban ocupando sus sitios. Bardem ensayaba los movimientos de la

grúa. La invasión del campo continuaba. Las cuadrillas se iban situando, escalonándose sobre el llano. Nuestra pobre cuadrilla de mentiras, también tenía su sitio. La mies está amarilla, ahogada de calor, infinita y en calma. A una señal los cuerpos se doblan y todos siegan, mientras la cámara fija para siempre el plano de "la gran sinfonía", entre las advertencias de última hora: no miren a la cámara, la cámara es aquello que está allí, siegan como lo hacen siempre. Ellos siegan como lo hacen siempre.

Tenemos visita de Madrid: el productor, algunos actores, periodistas, fotógrafos...

Tomamos el sonido del plano: ¿qué se dicen unos a otros mientras siegan? ¿qué canciones cantan? ¿qué bromas se dan unos a otros? ¿es siempre así? Por la tarde se levanta un viento desagradable. Los papeles del campamento, los envoltorios de los bocadillos... entran en el campo de la cámara y hay que recogerlos. Si en la película veis en el plano del encuentro de Mistral con el hombre del caballo una piedra que blanquea demasiado en una tierra sin piedras, no es una piedra, es un papel.

Se ruedan los planos 234, 235, 236. Las complicaciones vienen, como casi siempre, de los animales. El caballo que monta Marco Davó no se mueve apenas. Discutimos con el amo, y el amo para demostrarnos que no tenemos razón monta en su caballo y le da unas carreras por el rastrojo. Con estas carreras el caballo se excita y Marco Davó es incapaz de dominarlo, pues a la vez debe estar atento a la escopeta que lleva terciada delante de él y al diálogo. El caballo hace lo que quiere. Mistral debe levantar la hoz y Davó debe amenazar con la escopeta.

6 de Julio

Ultimo día de La Membrilla. Planos 237, 238 a 240, 243 a 246 y 256 a 258, que corresponden al triunfo de Juan de Díaz sobre la falta de solidaridad de sus compañeros. Luego nos trasladamos a otro rastrojo, todavía intacto, para terminar de rodar la escena. El viento levanta nubes de polvo. Aparecen nuevas complicaciones con el caballo que monta Marco Davó. Repetimos diez tomas sin

que Davó sea capaz de infundirle al caballo ningún sentido de colaboración.

Tenemos el sol a la espalda y el viento caliente nos da en la nuca.

En el camino rodamos el encuentro de nuestra cuadrilla con unos segadores alegres que cantan mientras trabajan. La grúa alta descubre el campo amarillo donde trabajan los hombres, después baja la grúa y encuadra el camino donde nuestra cuadrilla habla con el mayoral de los segadores y descubre que por allí no hay trabajo. Aparece un extraño artefacto para levantar polvo detrás de la cámara, que hace mucho ruido y que tiene un cierto parecido con el motor de una motocicleta.

Por la tarde se rueda la salida del pueblo de la primera contrata, en las afueras de La Membrilla: hay una bandada de palomas y unas tinajas que costó mucho trabajo llevar allí.

El viento es insoportable y amenaza tirar las tiendas de campaña donde esperamos el autocar para volvernos al hotel. Bardem se despide de uno a uno de los segadores que nos han servido para poner a punto los escenarios. Al atardecer llegamos a Manzanares.

7 de Julio

Viaje a Albacete. Salimos de Manzanares a las ocho de la mañana. Nos perdemos en el camino. Pasamos por las Lagunas de Ruidera y vamos a parar a la carretera general a la altura de La Roda, por caminos de polvo. Como es muy tarde comemos en La Roda y llegamos a Albacete a las cinco de la tarde, con el pelo blanco del polvo y las cejas maquilladas de viejos. Toda el agua de Albacete no sería suficiente para lavarnos.

8 de Julio.

Todavía dura el humor del cambio. Madrugamos mucho porque tenemos que rodar en Minaya a sesenta kilómetros de Albacete. Ha sido un día particularmente trabajoso.

Empezamos rodando en una plaza de Minaya y acaba-

mos en las eras del pueblo junto a la carretera. Manuel Alejandro se puso enfermo y tuvo que meterse en la cama. Cuando volvemos a Albacete es ya de noche.

La plaza donde vamos a rodar es extraordinaria. A algunos les puede parecer que es un decorado de estudio, pero la verdad es que sólo hubo necesidad de encalar una ventana. Detrás de la cámara había unas casas ruinosas y como restos de una fortaleza. Mientras se emplazaba la cámara, escogimos a una docena de niños y ensayamos con ellos las burlas y la canción insultante que debían lanzarles a nuestros segadores sentados en medio de la plaza, esperando trabajo, como siempre. Después se ensayó la panorámica con una carreta pasando delante de la cámara y finalmente se sincronizó la salida de la carreta y las burlas de los niños con la entrada de Luis el Torcido. Rodamos luego un plano corto del encuentro de Luis el Torcido con su cuadrilla, donde les da la mala noticia de que no hay trabajo. Finalmente rodamos la salida de toda la cuadrilla de la plaza y la burla última del tonto del pueblo a sus espaldas, en un plano lleno de vigor y de una densidad emocional acuciante.

Nos vamos a comer y después tratamos de encontrar a Manuel Alejandro, que se ha visto obligado a meterse en la cama. Por fin damos con él. Tiene mucha fiebre y duerme en un cuarto oscuro de viejos muebles de madera.

Después de comer la gente se mueve con desgana. Hace mucho calor y trabajamos a pleno sol. Son las cuatro de la tarde. Preparamos el plano 60: la cuadrilla llega al pueblo de la primera contrata. El equipo anda un poco desorganizado. Hemos comido en muchos sitios y es difícil reunirse todos. Hace mucho calor. Hay pocas sombras donde cobijarse. Los camiones donde van los patates de nuestra cuadrilla están lejos y hay que tener todo preparado para empezar a rodar en cuanto lleguen los actores. ¿Vendrá Alejandro? Dos muchachos del pueblo van a servir de figuración en el plano. Se les explica lo que deben hacer. Hace mucho calor. Pasan algunos camiones por la carretera y tenemos que cortar la circulación durante unos minutos.

Plano 61: la cuadrilla se dirige al pueblo y pasa junto a unos carros preparados con las redes de la paja. Hay que cambiar de sitio algunos carros y un trillo. Hace mucho calor.

Nuevo traslado. Rodamos los planos 183 y 175: entrada y salida de la cuadrilla en el almacén del Bermejo. El sol empieza a caer y hasta se está a gusto en las eras, entre el olor a paja. Rodamos los planos 159 y 168: entrada y salida de Andrea en el almacén del Bermejo. Carmen Sevilla tiene que atravesar la era corriendo, con el pelo suelto y la blusa desgarrada. Labor de sastrería y maquillaje. Los demás descansamos. Ya no hace calor y el pueblo empieza a resultarnos simpático.

9 de Julio

Carretera de Jaen, kilómetro 18. El ayudante de cámara se ha quedado enfermo en Albacete. Pasamos la mañana preparando el plano de la herida del Tinorio. Bardem en lo alto de la grúa explicándole el cuadro al segundo operador: "Se ve España y después pequeña panorámica hasta que entren en campo los actores segundo..." El plano tiene sus dificultades: en el momento de herirse Tinorio la grúa bajará hasta encuadrar a la cuadrilla reunida junto al herido, luego un *travelling* siguiendo la marcha de los actores, que después de detenerse se alejarán de la cámara para ir al campamento donde curar al herido: Vallone se separará y se enzarzará en una discusión con Mistral hasta que venga el viejo y los detendrá; luego todos juntos se volverán al campamento a comer y la grúa volverá a subir hasta su límite de altura.

Uno de los choferes de camión que hace también de electricista se pone enfermo durante el rodaje.

Las dificultades no sólo vienen de los movimientos de la grúa y del *travelling* —las ruedas de la grúa deslizándose sobre unos tablones sujetos en la tierra por tacos de madera—, sino del hecho de la herida. Debajo de los manguitos de tela caqui se le coloca a Manuel Alejandro una bolsita con la "sangre"; para que pueda cortar rápidamente la

bolsita se le pega a la hoz una navajilla de afeitar, pero se ve demasiado; se decide por fin que pinche la bolsita con la punta de la hoz, después sólo tendrá que oprimirse el brazo con la otra mano y la sangre fluirá roja y abundante.

¿Quién empuja la grúa, que nos sirve de *travelling*? Hacemos una llamada general a todo el equipo para reclutar gente que tire del *travelling* improvisado y descomunal.

Hacemos dos tomas y estropeamos un par de manguitos de Tinorio. Lo peor es que la sangre le manchó los pantalones y hay que limpiársela. Mistral perdió sus dediles de caña. Las dificultades no acabaron aquí. El doble de Vallone se pone enfermo. Entre toma y toma Bardem visita a los enfermos en la improvisada enfermería del autocar.

10 de Julio

Siguen los enfermos. Rodamos en el camino de La Herrera, una desviación en el kilómetro 18 de la carretera de Jaén. Rastrojos y barbechos y a lo lejos la sierra. En un cruce de caminos instalamos el campamento. Rodamos una grúa de la cuadrilla acercándose y cruzándose con un rebaño. El pastor de las ovejas nos dice que las puede llevar por donde quiera y cuando quiera; hacemos un ensayo y es verdad, las ovejas le obedecen. Empezamos la toma y las ovejas se quedan quietas, les tiramos piedras, les azuzamos los perros; lo que conseguimos es que se separen en dos grupos inestables y claramente divididos a la fuerza. En una nueva toma las ovejas se portan un poco mejor.

Se pone enfermo el ayudante de producción.

El viento molesto. Rodamos un plano fijo de la cuadrilla esperando al Tinorio que ha ido a ver si encuentra trabajo. Entre el viento y el calor, la tierra parece un lugar poco habitable.

11 de Julio

Rodamos en el mismo cruce de caminos que ayer. Hoy ha sido el día de los *travellings*: hemos rodado seis en tres emplazamientos distintos. Los *travellings* de las miradas

entre Andrea y Luis el Torcido y los *travellings* del Viejo enloqueciéndose bajo el sol. Cuando vamos a empezar un *travelling* con la cuadrilla detrás del Viejo aparece a lo lejos un ciclista por el camino, en el fondo del plano, sin demasiada prisa; ya es tarde para hacerle volver, le hacemos señas para que acelere y él cree que debe retroceder. Nuevos gritos y nuevas equivocaciones. Por fin conseguimos que venga hacia nosotros.

Un perro ha mordido a uno del equipo de *atrezzo*.

Nuestra preocupación es encontrar campos sin segar todavía. Todos los campos de los alrededores están ya segados. Como no nos demos prisa, habrá que esperar al próximo año para acabar la película.

12 de Julio

Empezamos a rodar en el camino de La Herrera y terminamos en la finca La Hiniesta. Rodamos los planos 151, 152 a 154, 155, 157 y 158.

Por la mañana el viento nos tira una tienda con todos los actores debajo. Recogemos el campamento y nos trasladamos. La instalación del nuevo campamento es una agradable novedad. Se baja la grúa y se coloca al lado de las mieses. Bardem hace el cuadro a partir de un cardo y el campo sin segar al fondo; la grúa descubre más tarde nuestra cuadrilla y la cuadrilla de los gallegos. De la cuadrilla de los gallegos sólo es gallego Xan das Bolas, los demás son gentes de La Mancha. Una vez rodado el plano general se preparan los cortos: entre las mieses se abre un pasillo para llegar al nuevo emplazamiento de la cámara. Inauguramos nuestro procedimiento de señales: una bandera roja equivale a peligro, rodamos; una bandera blanca significa que no rodamos. Enviamos gentes para que corten los caminos mientras rodamos. Bardem da las órdenes necesarias y comienza la toma. Se iza la bandera roja. A media toma una pacífica familia con sombrillas de colores entra en el campo y hay que cortar. Las banderas son inútiles o nuestros enviados son daltónicos.

A la hora de comer hay bronca porque las sombras

de las tres tiendas son incapaces de cobijar a todo el equipo. Una parte del equipo come a la sombra de los camiones o debajo de los practicables.

Por la tarde, rodamos la escena del coche del año 30. No ha sido difícil encontrar el coche que pedía el guión. No ha sido necesario fingir el polvo que envuelve a la cuadrilla al pasar el coche. Como siempre, después del plano general rodamos los cortos: la espera de la cuadrilla mientras Mistral y Peiro vienen corriendo por el campo. No hace falta maquillar el sudor.

13 de Julio

Seguimos en La Hiniesta. Empezamos con una grúa, plano general. Se ha tardado mucho tiempo en descargar los camiones. Ya muy entrada la mañana se rueda el primer plano del día: la marcha de la cuadrilla bajo la mirada de la cámara sobre la grúa. Después rodamos el encuentro con Arsenio. Planos 84, 85, 86, 87 y 88. El actor que hace de Arsenio no ha cogido una hoz en su vida, además tiene colitis. Utilizamos para que haga de su familia a una cuadrilla de segadores formada por tres mujeres y un hombre. Viajan en un carro con toldo. Van de pueblo en pueblo buscando trabajo. Trabajan de sol a sol y no saben cuánto ganan. Hay dos mujeres jóvenes que fingen muy bien lo que Bardem les ordena. El hombre protesta porque movemos el carro de un lado para otro.

Necesitamos un niño y la hija del dueño de la finca donde trabajamos nos deja su hijo. El niño se asusta y rompe a llorar. Está llorando durante toda la toma. No está mal que llore, debe fingir que le duele el vientre. Cuando cortamos para comer es muy tarde.

Después de comer repetimos la escena de la hacina de la 1ª contrata, que ha salido mal y que rodamos por primera vez el día 2 de julio en La Alhambra.

15 de Julio

Amanece nublado. Tercer día en La Hiniesta. Rodamos la escena del forcejeo entre Juan y su hermana, para ave-

riguar quién ha intentado abusar de la muchacha y que es el primer acto de solidaridad entre todos los miembros de la cuadrilla. Son los planos 171, 172, 173, 172 A, 174, 169 y 170.

Mistral zarandea a Carmen Sevilla hasta hacerle daño. Hacemos muchas tomas, Carmen Sevilla está al borde de las lágrimas. Poco a poco los actores van entrando en situación.

Después rodamos el corto de Luis el Torcido y el resto de la cuadrilla que se unen a Juan para vengar la ofensa cometida a la muchacha.

Comienza a llover. Cortamos para comer. Durante la comida aguantamos una tormenta de lluvia. Comemos apretados debajo de las tiendas, junto a los camiones. Lluve tanto que nadie puede salir. Vallone se arriesga a salir con su "Mercedes"; después nos enteramos que en el camino no quiso recoger a la hija del amo de la finca donde trabajamos, que iba corriendo hacia su casa, en la misma dirección que llevaba Vallone.

Arrecia la tormenta. Parten los demás *haigas*.* Los obreros se quedan solos. Sigue lloviendo. Como es el último día que rodamos aquí, hay que recoger todo el material. Los obreros trabajan bajo la lluvia. La grúa es imposible moverla y nos vamos dejándola abandonada en medio del campo, como un extraño animal prehistórico.

El autocar de los obreros sale. No contábamos con que el agua habría de cortarnos el camino. Con dificultad conseguimos salir de la primera vaguada de las tres que hay que atravesar para llegar a la carretera general. Al medio kilómetro el autocar se atranca en el barro. Se intentan todas las maniobras posibles. El autocar no avanza un milímetro. Se abren unos canalillos para vaciar el camino de agua, pero todo es inútil. Empieza a anochecer. Metemos hierbas y palos debajo de las ruedas y conseguimos avanzar un par de metros, pero cuando el autocar se detiene sus ruedas se hunden más en el barro. Con unos azadones que nos prestan unos hombres abrimos unas roderas enor-

*Popularmente los grandes carros americanos.

mes en lo que creemos tierra firme. Empujamos todo el autocar y cuando entra en las roderas preparadas se desliza peligrosamente hacia la derecha, quedando atravesado en el camino. Como último recurso echamos haces de trigo debajo de las ruedas. El barro nos llega a todos a las rodillas. Ya es de noche. Pedimos auxilio en la casa del amo de la finca y nos envía un tractor.

El tractor consigue colocarnos en terreno firme. Hemos estado tres horas intentando. La indignación de todos no tiene límites.

16 de Julio

El agua y el barro que ayer nos impidió salir, nos impide hoy entrar.

17 de Julio

Estrenamos paisaje. Finca de Puñonrostro a unos kilómetros de Albacete, por la carretera de Madrid. Planos 293, 294, 295, 296 y 298, 297, 299, que corresponden a la escena de la comida en el trigal, mientras Tinorio se acicala para ir a la cita con Rosa, la titiritera. Una grúa y varios hijos. Rodamos un primer plano de Andrea viéndolos marchar a Tinorio, Viejo y Maxi. Recibimos la visita de una representación de las prostitutas de Albacete. Ningún otro incidente, salvo, los habituales producidos por el calor y el mal humor del equipo.

19 de Julio

Rodamos el trigal de las cosechadoras. En el guión había tres cosechadoras; aquí tenemos solo una cosechadora y una segadora. Es uno de los días de más calor. Seguimos en la finca de Puñonrostro. Empezamos rodando un plano general de las cosechadoras apareciendo tras la loma, después de tomar los planos en los que el Viejo entra en el trigal seguido de la cuadrilla. Cuando ya estábamos rodando el plano de las cosechadoras una de ellas, se para, le gritamos que siga pero no se mueve, continúa echando humo pero no avanza. Una piedra enorme le impedía marchar. Vuelta a empezar.

Pasamos al otro lado del trigal, separado de éste por una gran franja ya segada, y aquí rodamos los *travellings* del Viejo atacando a las máquinas, y después las carerras de la cuadrilla acudiendo al Viejo. Prada en uno de los *travellings* se enreda los pies con las espigas y se cae aparatosamente. Uno después de otro se repiten los *travellings* de primeros planos de Prada, con diversos objetivos.

El último plano que rodamos hoy fue el traslado del herido a hombros de la cuadrilla.

20 de Julio

Finca de Puñonrostro; rodamos con un calor de infierno. No se mueve el aire y en la llanura donde trabajamos no hay una sombra, ni un árbol, ni una pared, ni una casa. La tierra, el cielo y el sol y en medio nosotros. Hemos terminado la escena del delirio del Viejo y su lucha con la cosechadora. Empezamos por los cortos del golpe de las aspas de la cosechadora sobre la cabeza de Prada y después hacemos los cortos de los detalles de la máquina, colocando la cámara en los sitios más inverosímiles de la cosechadora.

Antes de comer rodamos el *travelling* de la cosechadora en primer término, Prada en segundo término y la cuadrilla corriendo al fondo del plano. Para rodar esta toma, colocamos la cámara sobre una furgoneta, limpiamos de piedras los surcos por donde van a ir las ruedas, y empujamos todo el equipo a la furgoneta.

Nos cambiamos de lugar para rodar la escena del encuentro de la cuadrilla con el Veterinario. El camino escogido está a unos dos kilómetros; es un camino pedregoso que atraviesa una vaguada cubierta de vegetación pobrísima y desértica. Después de rodar los tres planos —uno general y dos cortos, plano y contraplano— improvisamos un partido de fútbol. Equipo de dirección contra actores. Ganamos por una diferencia de quince contra catorce.

Durante el rodaje de esta tarde hemos recibido la visita de unos señoritos de Albacete. Si no hubieran venido montados a caballo y si no hubieran venido vestidos de señoritos, podríamos haberlos utilizado como figuración.

21 de Julio

Domingo. Rodamos en la estación de Pinilla, cerca de Albacete.

A las siete de la mañana se reúnen los "extras" con su traje de todos los días. A las nueve salimos en un tren especialmente preparado para nosotros, camino de la estación de Pinilla. La figuración va en tres vagones; llevan meriendas y botas de vino. Es difícil contenerlos para que no se asomen a las ventanillas mientras la cámara toma el paso del tren. Hay que repetir el paso del tren tres veces. El tren por dentro está como un horno.

Horas de espera, mientras se prepara el plano. La figuración se impacienta. La gente bebe y pronto empiezan los borrachos a dar la lata. Se organiza un baile en los vagones y unos cuantos muchachos bailan la conga de vagón en vagón. Por fin el tren se los lleva a todos.

Rodamos los planos 43, 44... 47. La cuadrilla espera la llegada del tren. Es necesario atrasar el reloj de la estación que se ve en un plano. El equipo de sonido está instalado en la sala de espera. Dentro de la estación hay un frescor tibio y tentador. El sol se refleja en los mil puntitos de la arenilla en el andén. No hace falta decir que hace mucho calor. A la hora de comer se reparten unos bocadillos.

Cortos de Luis y de Andrea, dándole agua. General de Andrea viniendo hacia la cámara con el tonelete del agua... A media tarde volvemos al hotel a comer.

22 de Julio

Salimos de Albacete a las siete y media de la mañana. Rodamos en el término municipal de Minaya a más de sesenta kilómetros de Albacete. En la finca de Casaquemada. Tardamos dos horas en llegar al lugar de rodaje. Es una gran propiedad. No hay máquinas y toda se siega a mano. Al pasar con el coche descubrimos los segadores, repartidos en cuadrillas, extendidos por toda la tierra. Deben ser más de doscientos. Cuando nos acercamos a ellos, quedamos sorprendidos de su atuendo. La mayoría son mujeres, llevan pantalones de pana o caquis del ejército; se envuelven la

cabeza con grandes pañuelos blancos, que sólo dejan al descubierto la nariz y los ojos; todas llevan gafas oscuras de sol. A la hora de comer se acercan en pandillas a vernos. Viven en campamentos de carros.

Rodamos la escena del trigal de los torerillos. Tenemos un tren de mercancías para nuestro uso, pero debemos encajar su uso en el horario general de los trenes. En una casilla próxima se instala una pequeña central telefónica para comunicar con las estaciones próximas y las noticias se transmiten desde la casilla al emplazamiento de la cámara por medio de nuestro sistema de señales con banderas. La mujer del guarda de la casilla nos ofrece una agua delgada y fresquísima, que nos hace pensar en Gabriel Miró.

Al terminar el rodaje, el amo de la finca le da una pequeña merienda al estado mayor del equipo. Los obreros son enviados a Albacete en el autocar.

23 de Julio

Volvemos a Casaquemada. Amanece un día casi frío. Se emplaza la grúa y se ensaya. A lo lejos una cuadrilla de segadores debe trabajar, a una señal convenida dejarán el trabajo, mientras un tilburi se acercará a nuestra cuadrilla que también habrá dejado de trabajar y se aproximará el amo que viene en el tilburi. Queremos jugar con el paso de un tren tenemos noticias de que va a pasar uno. Vienen visitas. Leemos el ABC. Nos encanallamos todos un poco pensando en Madrid: las cafeterías, las chicas de la Gran Vía, la ropa limpia, el asfalto... Por fin nos cansamos y rodamos sin tren, pero no hay una sincronía entre los movimientos y repetimos. Aparece un tren; rápidamente preparamos una nueva toma. Los nervios estropean el buen aprovechamiento del paso del tren: se ha dicho la voz de jacción! demasiado pronto. Cuando se ha bajado la cámara de la grúa, pasa un tren hermosísimo con una trilladora preciosa sobre un vagón. La trilladora de un prodigioso color amarillo-verdoso Van Gogh, se pierde, soberbia e irrepetible, dejándonos fastidiados.

Rodamos el plano de la caracola: el hombre que la toca

se llama Cosme. Las segadoras con su extraño aspecto de marcianas curiosean nuestro trabajo. Nos dicen que trabajan diez horas al día y que vienen a salir a nueve pesetas a la hora. Nos miran con sus caras inquietantes, con sus ojos invisibles tras los cristales negros de las gafas y se alejan a su trabajo, riéndose, dándose bromas, hermosas a pesar de todo.

Por la tarde rodamos la escena de la caída del torerillo del tren y la conversación siguiente entre Maxi y el torerillo llamado Manolo. Volvemos a Albacete a las diez de la noche. A las dos de la madrugada vemos proyección de lo que hemos rodado el domingo pasado.

24 de Julio

Volvemos a Casaquemada. Repetimos algunos planos que rodamos en La Membrilla y que han salido mal. Un segundo equipo rueda el paso de un tren lejano, plano 54. Se ha localizado una casa en ruinas que nos puede servir para el pareazo que necesitamos para los planos 89 y siguientes. Bardem va a verlo y no le gusta. Se suspende el rodaje por hoy. Producción protesta: "No me fastidie". Bardem: "Como te fastidiaría sería rodando". Dos puntos de vista irreductibles. Comemos. El equipo de sonido y el de cámara ha preparado una broma graciosa, simulando una emisora de radio que transmite exclusivamente para el equipo de "La Venganza".

A las seis de la tarde estamos en Albacete. Bardem sale a Localizar.

25 de Julio

Rodamos a seis kilómetros de Albacete, junto a la carretera de Madrid. Rodamos planos de las escenas 99, 100, 101 y 103. El primero que rodamos es el de la espera de Vallone que se impacienta porque Mistral no acude al desafío. Recorremos medio kilómetro tomando sucesivos planos de aproximación a Vallone, que se ve cada vez más grande sobre la misma línea del horizonte. A las tres de la tarde Mistral se niega a seguir trabajando. Cortamos.

26 de Julio

Continuamos donde ayer. Planos de la aproximación de Juan Díaz y de Luis el Torcido. Planos y contraplanos. Las alocadas carreras de los caballos. La tierra del barbecho es blanda y oscura. Entre toma y toma de los pasos de los caballos se queda una nube de polvo encendido alrededor de la cámara. El escándalo del cine atrae a todos los curiosos que pasan por la carretera. Rodamos los planos inmediatamente anteriores al desafío. Las navajas al abrirse hacen un curioso ruido. Los caballos dejados en libertad se escapan y corren hacia Albacete, describiendo un fantástico círculo de polvo.

El chofer del autocar está enfermo. Vamos a comer a Albacete.

27 de Julio

Sábado. Seguimos junto a la carretera de Madrid, a seis kilómetros de Albacete. Está nublado y tenemos que esperar para empezar a rodar y respetar el *raccord*. Pasamos casi toda la mañana esperando. Hoy queríamos terminar la escena del desafío. Se discute la forma mejor de representar la lucha. Se da por descontado que debe ser a navaja, pero ¿cómo? Se dan varias opiniones. Se instala la grúa sobre un camión. Durante todo el rodaje nos han acompañado unos grajos, que Bardem tenía ganas de sacar en algún plano. Los grajos están esqueléticos. Se prueba a hacerlos intervenir en este plano.

No se encuentra ninguna forma aceptable de representar la lucha. Mistral y Vallone darán vueltas uno en torno del otro, buscando el punto flaco del enemigo. En una de las tomas Mistral tropieza y se cae al suelo; más tarde en un simulacro de ataque a Vallone se produce un esguince en el pulgar de la mano izquierda.

Hoy estamos de desgracias Carmen Sevilla se hace daño en una ingle y se marea. Se rueda el plano clave de la película. Carmen Sevilla dice su frase: "La tierra es grande; cabemos todos juntos". Bardem nunca queda contento de este plano. Entre toma y toma se aparta con la Srta. Sevilla

y le habla, explicándole el plano, moldeando poco a poco en ella el estado de ánimo necesario. En el momento de rodar este plano hace mucho calor. Sobre los actores está tendido un gran palio de tela negra. Parece que las tomas de este plano van a ser interminables. Bardem insiste en su afán de perfección. Detrás de la cámara Bardem va construyendo las expresiones de la Srta. Sevilla con lentas palabras que van marcando los tiempos de las reacciones psíquicas del personaje.

Los planos y los contraplanos de toda la escena de la reconciliación, han ido haciendo de una manera orgánica, creciendo como un ser viviente que desarrolla todas sus posibilidades específicas.

30 de Julio

Nos trasladamos a Las Pedroñeras. El equipo se divide y unos van a vivir a Quintanar de la Orden, otros a Mota del Cuervo y otros nos quedamos en Las Pedroñeras.

31 de Julio

Después de unas semanas por el campo, hoy rodamos otra vez en un pueblo. En el nuevo decorado encontramos pronto el calor de siempre y un polvo distinto, renovado a medida que cambiamos de localización; el de aquí es un polvo color café con leche, que permanece en el aire, ingravido y desafiante. Es un polvo maldito que casi nos estropea la impresión de esta plaza extraordinaria de Las Pedroñeras. Una fuente en medio, un abrevadero con un charco, unas fachadas blancas, unas casas con ventanas ribeteadas de azul cielo, un templete de piedra cobijando una cruz de hierro, esto es la plaza de Las Pedroñeras. Y una sensación no comprensible, no comunicable, no hecha para desvelarse.

Planos 286, 289, 287, 288, que corresponden a la contrata de nuestra cuadrilla y a la entrada de los titiriteros en la plaza. Esta entrada se rueda con una grúa alta sobre toda la plaza: Los titiriteros atraviesan en diagonal todo el campo. Dudas sobre si Segnier debe llevar bigote o no. El

bigote le da un aire antipático, en desacuerdo con el tipo de Merlin que representa.

Después de nuestras andanzas por toda La Mancha hemos visto una variedad innumerable de formas de adornar los sombreros de paja de los segadores y segadoras, pero todavía nos quedan algunas por conocer. Esta mañana hemos aumentado una a la colección. Uno de los hombres de la escena de la contrata se toca con un sombrero envuelto en una especie de tela de araña que lo recubre por todas partes, dejando solamente una abertura para meter la cabeza.

Por la tarde se discute la conveniencia de rodar un corto del paso de los titiriteros y de su encuentro con nuestra cuadrilla. Por fin se desecha este plano y nos vamos a rodar una pasada de nuestros segadores con su nuevo amo por las eras del pueblo. En el cambio de lugar de rodaje, un coche del equipo se pierde y anda dando vueltas hasta dar con el resto. Estalla una agria discusión entre algunos miembros del equipo por fútiles motivos, agrandados por el calor, el cansancio y los nervios. Después de rodar este plano, que es el 292, cortamos para ir a descansar; porque la verdad es que todos estamos muy cansados y unos por una causa y otros por otra más de medio equipo ha estado enfermo. Una jornada de sólo diez horas, como la de hoy, nos viene a todos muy bien.

1º de Agosto

Rodamos en El Toboso. Todo está por aquí un poco podrido de literatura. Vamos a rodar el baile de la fiesta del pueblo. Cuando llegamos el decorado todavía no está a punto: se colocan las últimas cadencetas, los farolillos, los puestos de las vendedoras de confites y chucherías, los churros... Los actores se maquillan en el patio de una panadería. Había un agradable olor a pan reciente, a harina, una confortable sensación de hogar. La banda del pueblo, que va a intervenir en el plano, viene para que Bardem la vea. Son demasiados y hay que hacer una selección. Para que Bardem los oiga tocar un pasodoble. Es difícil no con-

moverse ante esta música ingenua y repajolera. Bardem baila con Carmen Sevilla.

La figuración ya está a punto: unos bailan, otros pasean y otros miran. La cámara no funciona como debiera y tenemos que esperar mientras la arreglan. Hoy ha habido dos bajas en el equipo: la maquilladora y la doble de Carmen Sevilla están enfermas. Comienza la toma y la cámara no marcha. Nuevo tiempo perdido por culpa de la cámara. Se repite la toma. El sol va reduciendo las sombras y la plaza se pone como un horno.

Rodamos luego un plano corto en la puerta de la panadería que se ha convertido en puerta de taberna por la simple sustitución de un letrero. Durante la toma se va el sol y hay que cortar. Y repetir.

Comemos en una taberna de piso de madera y mesas de mármol. Bardem está un poco enfermo de la garganta y se tumba a dormir sobre una mesa de billar. Los demás nos tumbamos en las sillas y montamos una especie de guardia para que nadie moleste a Bardem.

Salimos a la calle deslumbradora con las fachadas blancas de las casas y el sol de las cuatro de la tarde llenándolo todo. Preparamos un plano corto de los músicos que tocaron esta mañana durante el plano general. Cuando todo está preparado, ya no tenemos sol y nos conformamos con tomar la música. Un pasodoble que se llama "García Sanchiz". Incomprensible.

En una encrucijada de calles está montado el nuevo decorado que vamos a utilizar: dos casetas de feria, un tióvivo, unas barcas, una noria pequeña. Cuando ya es de noche rodamos el paso de Juan Díaz por la verbena casi desierta. La ronda que se cruza con Juan está compuesta de cinco hombres y tocan y cantan canciones manchegas. El que va delante de la ronda se llama Joaquín el Mangurro.

2 de Agosto

Rodamos en el campo del Toboso. La vaguada de los titiriteros y la aparición de la mona. Planos 262, 264, 265, 267, 268, 269 y 271, 270, 263. Todos planos con la cua-

drilla y los titiriteros. Pasamos casi toda la mañana para hacer mover la mona. El amo del animal propone dejarla al sol y llamarla luego desde la sombra, pero la mona no se mueve. Alguien propone darle una patada y tomarla ya corriendo: Se le dan patadas que la levantan del suelo, pero no se mueve. Otros proponen usar hilo invisible y tirar de la mona. Se intenta sin resultado. La mona se enfurece y nadie quiere acercarse a ella. Por fin se decide que los actores al correr hacia ella la asusten y la hagan moverse. Alguien recuerda los apuros que debieron pasar para filmar la serie de "Tarzán".

Segnier dice su primer diálogo para la película. Rodados los dos planos de la captura de la mona, nos vamos a comer. Por la tarde rodamos los planos del campamento de los titiriteros.

3 de Agosto

Rodamos en la carretera del Toboso a Pedro Muñoz. Empezamos rodando dos grúas: una acercándose a los titiriteros y otra alejándose. Después rodamos el corto de Carmen Sevilla con escorzo de Vallone detrás de la carreta de los titiriteros. Instalamos la cámara en la furgoneta y así rodamos el *travelling*. Durante la comida se acaba el agua. Por la tarde, rodamos el contraplano del de esta mañana. La cámara y Carmen Sevilla van sobre el camión y Vallone andando detrás. Como hacemos varias tomas sin volver atrás, recorremos un par de kilómetros, alejándonos del campamento. Nos parece estar cerca de Pedro Muñoz. Se nubla el sol y tenemos que esperar. Volvemos a rodar todo el plano con otro objetivo. Seguimos alejándonos del campamento. Alguien trae un botijo y se raciona el agua. Hoy hemos rodado los planos 272 y 273, 285, 274 al 276, 274 A al 276 A, 277 y 278, 277 A al 278 A.

4 de Agosto

Domingo. Amanece nublado. Queremos acabar la escena de ayer, rodando el *travelling* con Mistral y Segnier. A la gente del equipo no le hace mucha gracia trabajar hoy.

Se monta el tinglado del *travelling* con la furgoneta. Una cadena de electricista va detrás de la furgoneta arrastrando las mangas de los cables y detrás el grupo electrógeno. El sol sigue nublado y con dificultad hacemos una toma.

Noche del 5 al 6 de Agosto

Primer día de rodaje nocturno. Se han triplicado los obreros y se han aumentado los grupos electrógenos, añadiendo a nuestros habituales retrasos por causas conocidas: actores, cámara, falta de luz solar... una nueva especie de retraso motivado por el irregular funcionamiento de los grupos electrógenos. Después de trabajar durante toda la noche, al amanecer rodamos el paso de Carmen Sevilla por la verbena solitaria, seguida por los caballos montados por los actores Prada, Alejandro y Peiro. Salvo Prada que sabe montar, los otros se sujetan como pueden encima de los caballos. Los caballos deben venir corriendo por una calle abajo. La calle está empedrada. A la señal convenida baja corriendo Carmen Sevilla, al momento los tres caballos aparecen en lo alto de la calle. Todos advertimos que Prada se viene cayendo, pero nadie puede hacer nada para detener al caballo; unos metros delante de la cámara Prada rueda por el suelo; por fortuna ha caído fuera del empedrado. Rápidamente se llevan al herido para curarlo. Todos nos hemos asustado mucho: se han llevado a Prada con la cabeza llena de sangre. Seguimos rodando, pero ahora con dobles.

Noche del 6 al 7 de Agosto

Se rueda la discusión entre Juan Díaz y Luis el Torcido. Cae una llovizna que nos hace perder mucho tiempo. Se prepara un plano del paso de Juan buscando a su hermana. Cuando se va a rodar ya viene amaneciendo.

Con luz solar rodamos el paso de la cuadrilla y de los titiriteros por la era quemada, y los cortos de Conchita Baustista y Manuel Alejandro, despidiéndose desde lejos.

Hoy hemos batido nuestra marca de trabajo. Desde ayer tarde hasta esta mañana, nuestra jornada de trabajado ha durado catorce horas.

Noche del 7 al 8 de Agosto

Rodamos el plano que no pudimos rodar ayer y la continuación. Tres emplazamientos en toda la noche. Un plano general de Juan saliendo de la taberna y atravesando la verbena, cruzándose con la ronda que va cantando y con algunas parejas. Otro plano general de Juan corriendo por una calle en busca de su hermana y finalmente un corto de Juan saliendo de la taberna. En una de las tomas del plano en que Mistral tiene que correr se cae y se hace unas heridas en la mano. A las dos de la madrugada comienza a hacer frío. Salta un proyector. Nos apresuramos porque el día se nos echa encima. Cuando cortamos y los proyectores se apagan, descubrimos la nueva luz del amanecer.

La seguidilla manchega que cantaba la ronda decía así:

“Ya se va el sol poniendo
dicen las flores,
ya se va el que marchita
nuestros colores”.

Delante de la rondalla iba Joaquín el Mangurro, un hermafrodita, haciendo de borracho. Mientras se colocaban las luces y entre toma y toma bebía de la bota que le habíamos dado. Al final acabó borracho de verdad.

8 de Agosto

A media tarde vamos al Toboso para rodar la escena de la verbena llena de gente y el paso de Carmen Sevilla y Vallone. Se emplaza la grúa y se ensayan los movimientos, pero cuando vamos a rodar no hay luz solar donde debía haberla.

Por la noche rodamos la escena del cobertizo. Primero con Carmen Sevilla y Vallone; después con Carmen Sevilla Vallone y Mistral. Dos emplazamientos de cámara en toda la noche. Los ensayos de la escena son muy largos. El cobertizo donde rodamos está dentro de un corral, cerramos la puerta, pero no podemos impedir que la familia del amo de la casa y sus amistades, entren a ver rodar. Todos

forman una especie de público; están sentados en semicírculo, como asistiendo a una representación teatral.

Poco a poco Carmen Sevilla va entrando en situación. Se repiten muchas tomas: es un plano muy largo y con mucho diálogo. Rodamos después la continuación: un primer plano de Carmen Sevilla y Vallone. Numerosos ensayos; numerosas tomas. Se prepara un tercer plano, pero ya es tarde; lo dejamos ensayado y con las luces colocadas y nos vamos a la plaza a rodar la verbena. Son las siete de la mañana. La figuración va llegando: muchos niños y niñas y algunos hombres y mujeres. Está todo preparado y terminamos pronto.

Noche del 9 al 10 de Agosto

Rodamos el último plano del cobertizo y nos trasladamos a las cras de la salida del pueblo para rodar la escena de amor entre Carmen Sevilla y Vallone, con el efecto de los cohetes. Hace mucho frío. La paja está tibia debajo de los proyectores. La gente del pueblo nos rodea por todas partes y aguanta curioseando hasta el amanecer. Rodamos junto a un gran montón de paja. El efecto de los cohetes lo conseguimos colocando delante de un proyector una gran rueda de madera entre cuyos radios se han colocado papeles de colores; la rueda se acciona a mano.

La preocupación del momento es acabar con Vallone antes del 24. Todos, excepto Bardem son pesimistas. Con el gris del amanecer volvemos a casa.

Noche del 10 al 11 de Agosto

Seguimos en El Toboso. Queremos rodar una puesta de sol como fondo de un plano entre Carmen Sevilla y Vallone. Para aprovechar mejor la puesta de sol preparamos las dos cámaras. Se rueda el plano con bastante fortuna.

Cuando empieza a oscurecer, la gente del pueblo va llegando y tomando posiciones para asistir al rodaje. Esto pone nervioso a Vallone. Continuamos rodando la escena de amor, junto a una hermosa galera. Para rodar más a gusto rodeamos el lugar de rodaje con practicables y pan-

tallas, construyendo unos estudios diminutos en medio de la era. Vallone se queja de no poder actuar bien junto a Carmen Sevilla. Hace mucho frío. La gente nos mira tirada sobre la parva. Por fin terminamos por hoy con Vallone. El último plano que rodamos es el de Carmen Sevilla incorporándose y señalando los cohetes que estallan en el cielo. Es el plano que ayer nos quedó colgado. Para rodarlo se coloca Carmen Sevilla sobre un practicable y la cámara baja junto a ella.

Por primera vez volvemos a casa antes del amanecer.

Noche del 11 al 12 de Agosto

Rodamos en un rastrojo junto al Toboso. Aquí la gente tampoco nos deja en paz. Levantamos una pequeña hacina, como decorado, con haces que nos ha proporcionado Joaquín el Mangurro, que se ha convertido en una especie de auxiliar de producción. Las gentes del pueblo le dan bromas y le dicen que nos lo vamos a llevar a Madrid, a trabajar en el cine. Joaquín el Mangurro con su indeterminación sexual, con su especie de candidez bobalicona y con su amor por el vino debe ser una criatura excepcional.

Los obreros se niegan a seguir trabajando si no se les deja ir a cenar al hotel, a Quintanar de la Orden, después de dejar la grúa instalada. Mientras los obreros van a cenar, el resto del equipo mata el tiempo cantando.

Se reanuda el trabajo y después de rodar la grúa con Jorge Mistral, rodamos los planos y contraplanos de la escena 58: Carmen Sevilla duerme y Vallone a su lado la mira hasta que ella se despierta y los dos hablan.

Se levanta mucho frío y tenemos que acudir a Sastre para que nos proporcione chaquetas de pana del vestuario de la película. Bardem tiene un aspecto pintoresco con una chaqueta de pana oscura, de campesino español. Después de unos cuantos días hoy volvemos a encontrar el rastrojo debajo de los pies; su contacto se nos ha hecho ya familiar. Hace cada vez más frío. Ya casi amaneciendo y faltando dos planos por rodar, la cámara comienza a hacer un ruido extraño. Pasamos unos momentos angus-

tiosos. Por fin podemos seguir rodando. El último plano —un primer plano de Vallone— se rueda con luz en el cielo. Cuando abandonamos el campo ya ha amanecido totalmente. A nuestra izquierda las casas blancas del Toboso y a lo lejos a la derecha el verdor todavía difuso de las viñas.

Noche del 12 al 13 de Agosto

Seguimos como ayer, en las afueras del Toboso. La gran preocupación sigue siendo terminar con Vallone para el día 24. Empezó la noche con frío. Rodamos con el mismo decorado de ayer, pero tomado desde otro ángulo; es preciso arreglar el fondo del cuadro y alinear las gavillas hasta la oscuridad.

Se rueda la escena 62, toda en un plano. Es lo que se dice un plano difícil para los actores. Luis el Torcido y Andrea vendrán desde la oscuridad hacia la cámara, que montada en la grúa les acompañará en su movimiento; después los actores dirán su diálogo y harán sus cambios posición y la cámara les seguirá cuidadosamente.

Bardem prepara el plano con minuciosidad. Mientras se ensaya el plano, se encienden unas absurdas luces de teatro de cámara, que les dejan a los actores inusitadas sombras en la cara. El público que ni siquiera hoy nos ha dejado se amontona a nuestras espaldas. Vallone se queja de que le distraen.

El plano representa el momento en que Luis el Torcido se confiesa a Andrea. Esta permanece quieta, mientras el hombre habla, ocupando cuatro posiciones sucesivas alrededor de ella como cercándola. Es un diálogo largo y significativo. Bardem señala las cuatro posiciones de Vallone alrededor de Carmen Sevilla. Se ensaya, se repite. Bardem vigila desde cerca a los actores, formando un grupo aparte en medio de todos y de todo. Un grupo silencioso que cuchichea. Hace mucho frío.

Los proyectores abren un círculo de luz en medio de la noche. Unos cuantos del equipo cantan acompañándose con la vieja guitarra que juega en la acción de la película. Las *vedettes* se meten en sus coches. Los obreros trabajan poniendo las luces. Cada vez hace más frío.

Preparamos otro plano rápidamente: Luis y Andrea descubren el fuego de la era. La cámara fija los ve venir desde lejos. Con celofanes de colores agitados delante del fuego provocado en una lata de conservas se consigue el efecto de las llamas iluminando el rostro de Andrea y Luis.

Es el último día que rodamos aquí. Joaquín el Mangurro anda entre la gente del equipo. Las gavillas que trajo ayer ya son allí, en este campo, inútiles. Los obreros van recogiendo el material. Hay que retirarlo todo y cargarlo en los camiones. El aspecto del campo es fantástico con los proyectores iluminando el rastrojo y las oscuras paralelas de los surcos perdiéndose en la noche. Nos alejamos. Mañana por la noche estaremos en Madrid. El Mangurro anda husmeando por el campamento abandonado.

14 de Agosto

Salimos de Quintanar de la Orden antes de amanecer y por Ocaña llegamos a La Guardia, donde vamos a rodar hoy.

Plano 40, fijo, la cuadrilla avanza por un camino a la salida del pueblo y sale por la izquierda de cámara. Hemos logrado una curiosa perfección en preparar y rodar estos planos de pasadas de los segadores.

Plano 41 y 42, fijo, la cuadrilla se aleja y se cruza con un hombre montado en un burro. Rodamos estos dos planos junto a la carretera de Madrid, con la cámara casi sobre el asfalto.

Por la mañana aún nos da tiempo de rodar dos planos más. Los dos planos últimos del guión. Un *travelling* y una grúa. Esa grúa gloriosa que pone el punto final a tantas películas.

Después de comer rodamos los *travellings* y el fijo del camino de los sedientos. Unos turistas quieren sacar fotos del rodaje: se les prohíbe. Tenemos espectadores nuevos, espectadores que viajan en coche propio y visten trajes a la medida. Nuestros buenos y pesados espectadores de los pueblos se han cambiado por éstos. Por primera vez en todo el rodaje colocamos un cardo delante de la cámara, arran-

cado de otra parte. Sin cambiar las vías del *travelling* rodamos todos los planos de los segadores sedientos, y de su alegría al descubrir agua a lo lejos.

Parece que Bardem se va a salir con la suya y que Vallone va a quedar libre el día 24. Ya de noche llegamos a Madrid.

Los días 16, 21, 23, 24 y 28 de agosto y los días 9, 10, 11 y 12 de septiembre, rodamos en los estudios.

La noche del 22 de agosto y la noche del 27 de septiembre, rodamos en una vía muerta de la estación de Atocha los planos del tren: 48, 49, 50...

Estuvimos en Loeches (Madrid) desde el 29 de agosto hasta el 7 de septiembre, rodando todo lo referente a la función de los titiriteros, amor entre Rosa y Tinorio y fuego. Y volvimos los días 13 y 14 de septiembre a rodar la capea del pueblo.

Los días 18, 19 y 20 de septiembre rodamos los planos iniciales de la película en Sabiote (Linares, Jaén). La gran panorámica del principio, que entre nosotros llamábamos el plano del mundo, se rodó al amanecer del día 20 y se hicieron dos tomas entre la esperanza y la emoción de todos. La grúa alta describía un ángulo de 360° y luego bajaba lentamente hasta encuadrar un primer plano de Juan Díaz.

En Mota del Cuervo (provincia de Cuenca), los días 23 y 24 de septiembre rodamos los planos 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214 y 221 bis, y 223 bis, que corresponden a la llegada de Juan Díaz al pueblo del médico que le curó la herida del costado y de todo lo que le ocurrió a él.

El día 17 de agosto en San Sebastián de los Reyes, en la carretera de Alcobendas a Madrid, rodamos la escena del pareazo, planos 89, 90, 91..., y la noche del 20 de agosto terminamos la escena con la extraña aparición de los músicos ambulantes.

Junto al Jarama rodamos el día 17 de agosto el plano 127 al 129, que representa el baño de los segadores; la noche del 18 de agosto los planos 149, 145 y 143, que representan la salida del baño de Andrea en el río y su diálogo

con Luis el Torcido. Esta escena se termina de rodar al día siguiente 19 de agosto y queda algo que se termina el 25 de septiembre. El mismo día 19 rodamos la escena del Forastero.

28 de septiembre.

Cementerio de Torreldones. El chofer del autocar se equivoca de camino y tenemos que llegar al lugar de rodaje a campo traviesa. Creemos que es el último día de rodaje. Se mete la grúa dentro del cementerio y se emplaza junto a la tapia opuesta a la entrada. Bardem ensaya los movimientos: Juan y su hermana Andrea atravesarán el cementerio, sorteando las sepulturas y se acercarán a la cámara que les seguirá en breve panorámica de izquierda a derecha mientras dicen su diálogo frente a las tumbas de sus muertos y del hermano de Luis el Torcido. Son los planos 27 al 31. Los últimos planos que se van a rodar de la película.

Las condiciones atmosféricas no son favorables al *racord*. El equipo se acomoda entre las sepulturas, esperando el momento oportuno para rodar. Las sombras se van achicando y hace calor. Después de comer seguimos esperando. No hay nada que hacer. Mañana un equipo reducido vendrá y rodará el plano que falta.

Luciano G. Egido.

Temas de cine

Ha presentado por vez primera en España un empeño de tal categoría. Se trata de

"Resnais, el cineasta de la memoria".

La presentación al público español de un director desconocido en nuestras pantallas.

8 páginas de grabados fuera de texto y el sumario siguiente:

Presentación.

Filmografía de Resnais.

Personalidad de Resnais.

Alain Resnais: el cineasta de la memoria, por Robert Pingaud.

Reseña y crítica de su obra completa.

Entrevista con Alain Resnais.

Entrevista con Rosse-Grillet.

Mesa redonda de "Cahiers du Cinema".

Conversación con Marguerite Duras.

Guión completo de "Hiroshima, mon amour".

"Marienbad" es un film como la "Venus de Milo".

Resnais Rosse Grillet frente a los entrevistadores de "Cahiers du Cinema".

"La crítica italiana ante el último Resnais".

"Cómo he trabajado con Resnais", por Alain Rosse Grillet.

987

"Esa pareja feliz"

FICHA TECNICA

Producción: I. C. Altamira, Madrid, 1951.—
Argumento, guión y dirección: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem.—Fotografía: Guillermo Goldberger.—Decorados: B. Ballester.—Música: Jesús García Leoz.—Jefes de producción: M. A. Martín Proharán y José María Ramos.—Ayudantes de dirección: Ricardo Muñoz Suay y Tomás Comes.—Interpretes: Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintilla, Félix Fernández, José Luis Ozores, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, José María Rodero, Matilde Muñoz Sampedro, Antonio Gaita, Rafael Bardem. Calificación del Estado: Mayores apta.—Calificación moral: 2, jóvenes.—Distribución en 16 milímetros: Cinelandia.—Distribución en 35 milímetros: Iris Films.

LA EPOCA

EL año 1951 es realmente importante para el cine español. Mientras se siguen haciendo las películas de siempre «Alba de América», «La leona de Castilla», «Cerca del cielo», «La Señora de Fátimas», «La truca del aire» o «El negro que tenía el alma blanca», parece haber sintonías de que el otro cine español se busca sinceramente a sí mismo. Es el año que se estrenan «Surcos», de Nieves Conde—todavía uno de los mejores films de nuestra historia—, «Día tras día»—cuando aun cabía esperar mucho de Antonio del Amo—, «Cielo negro» donde Mur Oti daba dignidad al sainete popular y dramático—. Este es el año de «Esa pareja feliz», que no se estrenaría, sin embargo, hasta después de «Bienvenido, Mr. Marshall». Es el año en que surge a la vida cinematográfica activa la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas; en cabeza de sus nombres, Berlanga y Bardem. Y con ellos otros que aún esperan oportunidad o que

Esquema n.º 56

se han destacado como guionistas, cámaras, productores o ayudantes.

La esperanza sigue abierta para muchos de ellos. Y Berlanga y Bardem son, hoy, nuestros directores mejor considerados internacionalmente. Sobre ambos hay abundante literatura en *Film Ideal* y otras revistas y, especialmente en los volúmenes 1 y 2 de la Colección Visor: *Berlanga*, de J. M. Pérez Lozano, y *Bardem*, de Luciano G. Egido.

EL FILM

REALIZADO con extraordinaria modestia de medios materiales, era el primer ensayo de aquella primera promoción del I. I. E. C.; se trabajó en equipo y contra reloj; con un presupuesto modestísimo aportado por unos treinta productores capitalistas de estrecha e ignorante mentalidad cinematográfica. El film fué un descalabro administrativo y aún no han cobrado algunos técnicos.

Pese a todo, era algo novísimo en nuestro cine. Una historia sencilla y vulgar, llena de intención, de la que quizá no estaba lejana la influencia de Clair o de «Antoine et Antoinette» («Se escapó la suerte»), de Bechetz. Pero aún conmueve encontrarse con tanta, tan densa y tan rica realidad española, cuando nuestro cine huía siempre de mostrarla. Juan y Carmen, una pareja modesta—él, un obrero en unos estudios de cine; ella, una esposa joven; ambos, viviendo en un realquilado—viven, recuerdan su historia o sueñan. Todo está hecho de fragmentos de lo cotidiano y sencillo a excepción, tal vez, de su final riente y literario. Por vez primera el protagonista de un film español es un obrero con *mono* y ella, una chica con máquina de coser.

Intención y alcance

SITUADOS mentalmente en 1951, ¿cuál es la virtud máxima de este film dentro de nuestro cine? ¿Que esté realizado por jóvenes? ¿Demostrar que con poco dinero, pero con sensibilidad e inteligencia, puede hacerse buen cine? ¿Que su protagonista sea un obrero? ¿Que no pase nada, aparentemente, frente a tantos films truculentos? ¿Su sentido del humor?

Más bien creemos la autenticidad del testimonio y la sinceridad de su crítica. Su preocupación social y su inquietud espiritual.

¿De qué quieren Berlanga y Bardem dar testimonio auténtico? La intención del film es todo el film en sí mismo. No hay una intención específica salvo esa, el testimonio; decir «estos hombres son así y viven entre nosotros». No obstante, flota en todo el film el problema de la felicidad humana. «No es suficiente ser feliz para ir por la calle», dice malhumorado Juan. ¿Qué es la felicidad? No, ciertamente, un éxtasis vital; esencialmente el amor que unifica, el amor que mantiene la esperanza, el amor que se basta a sí mismo. Después de cada pelea, el amor. Después de cada descalabro, el amor. Después de esa «jornada feliz», el amor: abandonar todo aquello que les impide estar enamorados, abrazarse, sentirse cerca.

Es una actitud consecuente con el amor la que inspira la frase idealista de Juan: «Yo puedo hacer que las cosas sean mejores.»

El problema supra-humano de la felicidad, ¿con qué problemas infra-humanos se contrasta? La inseguridad humana (Juan tiene diversos em-

988

pleos inestables), la vivienda (realquilados y su clima y dificultad), la publicidad (finísima sátira de sus métodos, recuérdese al hombre de los seguros de muerte), los cursos por correspondencia...

Actitud de los protagonistas

¿CÓMO responden Juan y Carmen a todos estos problemas que les agobian y ante los cuales se sienten pequeños? Con una actitud demasiado insistente en el cine de Berlanga, coautor del film, como para que sea casual; la necesidad de volcarse hacia la fantasía, de esperar el milagro (recuérdense «Bienvenido...», «Calabuch», «Los Jueves...»). Y al no haber milagro, la resignación (en «Bienvenido...», escena final, en la plaza del pueblo). La mediocridad de la vida española tiene aquí un ácido testimonio.

Obsérvese que no hay demasiado detalle en la descripción psicológica de Juan y Carmen. Sabemos de ellos muy poco. Apenas hechos. Casi nunca sentimientos. Es importante su modestia, valor social tan escasamente reflejado por nuestro cine, así como la modestia de los personajes secundarios o ambientales.

Pese a su amor, hay en ellos un reflejo del egoísmo nacional presente. Recuérdese el apenas apuntado—y es lástima—problema de los hijos, en la alusión durante la proyección de cine a la que asisten. El final debe ser interpretado en clave de un amor idealista. Quizá no es lógico, no es verdadero, pero es intencionado y, como tal, admisible.

Técnica del humor

PUEDE hablarse de un concepto nuevo del humor. Nuevo en cine, aunque clásico en la literatura nacional. Contemplación levemente trágica de la existencia sobre la cual Juan Español construye sus días. Juan acaba riéndose de su mala suerte lo que es una extraña manera de fatalismo. Este humor, es puro, limpio, o está mezclado con algo más? Ya hemos señalado su contacto con la amargura, con el sentimiento de frustración; no es posible fabricar grandes esperanzas, hemos de conformarnos con las pequeñas esperanzas de cada día. Pero la técnica de este humor descansa en la sátira y en la ternura. Sátira: «A la felicidad por la electrónica»; «sentido comercial»; el cine histórico y la zarzuela; el problema de la vivienda; los seguros de vida; la asociación mercantil con Rafa y Luis; el restaurante; el regalo del fusil submarino, formidable hallazgo satírico; el mismo hecho de que Juan sea empleado de unos estudios de cine no escapa a la intención satírica del film. La reducción al absurdo da escenas tan divertidas como la de la noria, la barca del decorado, el interés del comisario por el Alcoyano para su quiniela.

La ternura está sembrada por todo el film y aparece siempre como final de la sátira. ¿No se adivina aquí la personalidad tan rica de un Berlanga, su postura compasiva ante la existencia, como se ve la mano de Bardem en tantos detalles del contorno social? Toda esta ternura está como resultado del juego del fracaso y la esperanza. Recuérdese cómo emplea Bardem la sátira en «Felices Pascuas», la frialdad allí de la ternura. Hay también influencias, como se ha señalado.

DE hecho, ya se han señalado algunos. Pero aún cabe subrayar, en general, la ausencia de retórica oficial como valor máximo. Quizá la película sea demasiado densa de acción, de anécdotas, como si se pretendiese crear al movimiento más sobre el guión—muchas situaciones—que sobre el relato filmico. Hay pobreza de medios muy advertible, juego forzado del tiempo y mucho barroquismo formal.

Pero al lado de tales fallos, disculpables, hay que anotar la frescura de casi todas las situaciones, la fluidez de un diálogo—que a veces es excesivo—y la riqueza—levemente pedante en ocasiones—de los movimientos de cámara. Se insinúan ya algunas de las formidables cualidades de Bardem para el montaje y el uso de «raccords» originales.

La interpretación es discreta y la música adecuada.

j. m. p. l.

“HOMBRES”

FICHA TECNICA

Título original: «The Men».—Director: Fred Zinnemann.—Argumento y guión: Carl Foreman.—Fotografía: Robert de Grasse.—Música: Dimitri Tiomkin.—Montaje: Harry Gertad.—Producción: Stanley Kramer para United Artist (1950).—Intérpretes: Marlon Brando, Teresa Wright, Everett Sloane, Jack Webb, Richard Erdman y personas del Birmingham Veterans Administration Hospital.—Calificación del Estado: Autorizada todos los públicos.—Calificación moral: 2. Jóvenes.

EL DIRECTOR

ZINNEMANN es un hombre que considera que trabaja bien, seria y metódicamente; considera que tiene algún ideal que defender y no piensa exclusivamente en el dinero y en la gloria. La técnica y las ideas, el escrupulo profesional y el individualismo, junto con una gran dosis de humildad y dedicación son sus características como hombre. Su cine presenta a menudo la defensa de una de las pocas ideas que él cree firmemente: la defensa del individuo contra la organización. Y siempre hay en él un amor por los problemas de conciencia. En estas dos líneas citadas tenemos varios de sus títulos más importantes: «De aquí a la eternidad», «Act of violence», «Solo ante el peligro», «Historia de una monja». Estas palabras de Zinnemann nos dan la clave de muchas cosas de su cine: «No creo en el heroísmo en sí mismo. Creo, por el contrario, que la conciencia es un elemento de extremo interés, alrededor del cual se pueden hacer espléndidos films. No hablo de mí. Digo solamente que varios de los mayores films de la historia del cine trataban de problemas de carácter interno.» En cuanto a la forma que da a sus películas conviene recordar una regla suya que aplica con pleno convencimiento: «No se debe fotografiar una acción, sino más

Film Ideal

Prepara los siguientes números:

Cine francés

Nueva visión sobre el cine norteamericano

La crítica

El actor

Aparte de los temas que la actualidad exija

990

"COMICOS"

FICHA TECNICA

Producción: Unión Films 1953. Argumento, guión y dirección: Juan Antonio Bardem.—Fotografía: Ricardo Torres. Música: Manuel Parada.—Decorados: Bernardo Ballester y Emilio Burgos.—Montaje: Antonio Gimeno.—Interpretes: Ana Ruiz (Christian Galvé), Marga (Emma Penella), Miguel (Fernando Rey), Carlos Mar-
quez (Carlos Casaravilla), D. Antonio (Mariano Asquerino), D.ª Carmen (Charito García Ortega), Blasco (Rafael Alonso), Valdés (Arturo Marín).—Distribución 16 mm.: Cinelandia, paseo Onésimo Redondo, 32, Madrid.

EL DIRECTOR

JUAN Antonio Bardem nació en Madrid en 1922. Ingeniero Anónimo, perteneció al Departamento Cinematográfico del Ministerio de Agricultura, donde tuvo sus primeros contactos técnicos con el cine. Alumno no diplomado de la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, donde ingresó en 1947. En él realiza algunas películas, como ejercicio, entre ellas «Aeropuerto» y «Pasco sobre una guerra antigua». En 1951, con Berlanga, escribe y dirige «Esa pareja feliz». Es copionista de «Bienvenido, Mr. Marshall». Ha ejercido durante algún tiempo la crítica en *Indice* y fue fundador, junto a Ducay, Garagorri y Muñoz Suay de la desaparecida revista *Objetivo*. En 1953 realiza su primer film, del que es creador total, «Cómicos», y en 1954 «Felices Pascuas», «Muerte de un ciclista», su primera obra ideológicamente ambiciosa, es premiada en el Festival de Cannes de 1955. «Calle Mayor» queda finalista con «El harpa birmana» para el Gran Premio de Venecia, declarado después desierto. En Cannes presenta «La Ven-

Esquema n.º 23

ganza» en 1957, que obtiene el Premio de la Crítica. El próximo film que estrenará es «Sonata», rodado en Méjico y en España. El suyo es un cine crítico, testigo, social, presencial. En él late una permanente obsesión por el amor al prójimo. Además de un apasionado amor por sus temas—lo que a veces llega a cegarles en ciertos defectos de ellos—, existe en Bardem una gran fe en la forma, pero no es un técnico, sino un creador. Muy preocupado por la composición. Minucioso, incluso inconscientemente. (Véase el estudio de su obra publicado en el número 17 de FILM IDEAL, marzo de 1958, debido a José María Pérez Lozano, y el esquema de «Calle Mayor».)

ARGUMENTO

LA historia de una joven actriz que lucha por abrirse camino en el teatro. A través de sus andanzas se nos presenta el mundo de una pequeña compañía que recorre España. En Ana Ruiz tenemos la vida del cómico, pero sobre todo la historia de una vocación, de un amor sin límites por el teatro. Es la suya, la de Ana Ruiz, una realidad amarga, con batallas cotidianas, con dolorosas renunciadas para afirmar su ideal. Junto a todo esto, las pasiones de los que la rodean, el ofrecimiento de un camino «fácil» que ella sabe que a la larga sería el más difícil. Por último, la fe en sí misma, la confianza en qué a pesar de todo y de todos llegará.

EL FILM

¿QUE representa en la carrera de Bardem? Antes de llegar a su primera cinta ideológicamente ambiciosa en que comienza el retrato de la sociedad española de hoy, «Muerte de un ciclista», Bardem hace «Felices Pascuas», una comedia que le sirve para demostrar que no es ese su camino, y «Cómicos», un film de homenaje familiar. El mismo lo ha dicho: «Rodeado de tres generaciones de cómicos, he querido mostrar los trabajos y los días, las pequeñas alegrías y las miserias de esa gente, de la que cordialmente me hago solidario.»

ANÁLISIS

TEMA

«Cómicos» es un film sobre el teatro o sobre la gente del teatro?

«Cómicos» es el mundo totalmente ignorado de la escena, el drama de las relaciones del cómico con su profesión. El mismo Bardem ha declarado que ha pretendido escudriñar, también, el mecanismo último que mueve a esos seres entrañables y patéticos: los cómicos. Pero es únicamente por medio de Ana Ruiz como Bardem llega a ese pequeño entramado, a esa vida anecdótica del teatro. El mundo del teatro es, sin duda, la malla pequeña y cotidiana en que Ana Ruiz vive la bella aventura de su vocación. Alrededor de ella están todas las pequeñas realidades del teatro: los ensayos, los desplazamientos de noche, las largas esperas en una estación desierta, la lectura de una nueva obra, el reparto de papeles.

Las posibles líneas del mensaje:

- a) La ambición (Ana).
- b) La vocación.
- c) La miseria moral de un ambiente.

Parece que la línea central es la vocación, ya que la miseria moral del ambiente viene a ser el obstáculo para esa vocación. Ana no es ambiciosa, pero no puede vivir sin el teatro y teniendo fuertemente esa vocación es lógico que aspire al gran papel, a vivir en escena el gran personaje. José María García Escudero ha visto la necesidad de un tratamiento más profundo del tema de la vocación: en que ésta no se limitase a la vocación profesional, en que se barajase también la vocación humana y aun el «destino», que puede exigirnos sacrificar la vocación.

¿Por qué abandona Miguel y se vuelve a su pueblo y por qué no cede Ana? ¿Es humana ella al renunciar al amor por seguir en el teatro?

Miguel abandona porque su cansancio es ya superior a su vocación. Día tras día aquél aumenta y ésta disminuye. Por eso es lógico que faltándole esa ilusión que hace soportar todos los sacrificios, Miguel abandone y vuelva a su pueblo, entre los suyos, a hacer una vida monótona que ahora después de un continuo ajetreo al que ya no encuentra ningún gusto. Ana, por el contrario, ve desaparecer su cansancio, su desilusión de cada día por una vocación mucho más fuerte que todo, más, incluso, que ella, más que el amor: el mismo Bardem, al referirse a los cómicos, dice que, «tal vez sea, como en la «Antígona» de Anouilh, l'espoir, le sale espoir (la esperanza, la sucia esperanza), esa fuerza que les hace permanecer, la raíz que sostiene a esos hombres y mujeres que trabajan en uno de los más viejos y nobles oficios de la tierra».

LOS PERSONAJES

YA hemos estudiado a través del tema de la vocación, el de Ana Ruiz, el hilo conductor de la película ha quedado ya delineado. Es un personaje noble, que solo parece un poco duro en el momento de la partida de Miguel, pero que mantiene en el resto de la película una gran dignidad. Ella es trabajadora y está llena de esperanza. El teatro es su vida y quiere vivirla plenamente. Rechaza las proposiciones del empresario, más sucias que la esperanza, y decide seguir luchando con su trabajo por llegar a ser la primera dama.

DOÑA CARMEN: Vive de los aplausos en unos papeles para los que ya físicamente no vale. En la famosa escena del camerino—uno de los grandes momentos humanos del film—confiesa saber sus limitaciones, pero no se siente con fuerzas para abandonar. La verdad es que teme a Ana, teme sobre todo a la juventud de ésta, la única cosa que ella ya no puede tener.

MARGA: Vive en el teatro pero no para el teatro. Es capaz de entregarse a cualquiera, y en este sentido es un personaje clave en la construcción del mosaico que es el film, porque representa lo opuesto de Ana. Marga sigue en el teatro por oficio más que por vocación; se apoya en los hombres que la rodean, busca su dinero, sus influencias. Se sabe mala actriz pero la vida del teatro, a pesar de sus incomodidades, es mejor que los hombres sin teatro.

DON ANTONIO: Es un personaje típico, quizás él represente el tea-

tro, lo cotidiano y poco atrayente del teatro, mejor que Ana. El ya sabe dónde llegará y lo que puede hacer. Su enfoque realista de esta vida de los cómicos contrasta con el idealismo de Ana. Le salva su humanidad, su comprensión para los que forman su «compañía».

MIGUEL: También de él y de su decisión de abandonar se ha hablado al tratar el problema de la vocación de Ana.

VALORES ESTETICOS

¿Es acertada la forma que Bardem ha dado a su contenido?

Ciertamente existe en el film lo que se ha llamado «empacho» de técnica; ésta se ve demasiado. Quizás ese exceso de preocupación por la forma le ha restado espontaneidad al film, aunque no tanta como se ha dicho. La película retrata el teatro, éste es el decorado casi constante, por eso no le perjudica mucho al film esta forma algo rebuscada. Si fuese un film de aventuras o una cinta de calle, la cosa sería más grave. Aquí lo que importa es un mundo cerrado y unos personajes que luego veremos cómo ha retratado Bardem.

¿Se nota exceso de cuidado en el encuadre y el punto de vista de la cámara? Aquí la cosa está más clara. Bardem ha buscado elegir aquel encuadre que fuese más efectivo, que fuese, sobre todo, más bello. Esto ha hecho que si la plástica de la película está muy cuidada, el ritmo se resienta de esa belleza que hace a la película algo más lenta de lo que su estudio de personajes requería.

¿Por qué el uso constante de primeros planos y de grandes primeros planos? Ciertamente por el carácter en parte introspectivo de la obra. Bardem ha querido desnudar ante nuestros ojos a sus personajes. Esta es la justificación de esos repetidos primeros planos que abundan en el film.

Los encuadres de las conversaciones entre dos personajes, una de perfil y otra de frente, es un intento de montaje en el interno del fotograma. No es un encuadre realista. El que está de frente parece que habla más al espectador que al otro personaje. Lo cierto es que quizás así se consigue el doble fin.

¿Qué papel tiene en el film la luz?

Uno muy importante. Es una iluminación inintencionadamente irreal, como irreal es siempre el teatro con su escenario sobre el que se desarrollan comedias y dramas. En el juego psicológico, la luz tiene también un papel selectivo. En cada momento destaca entre las grandes sombras del film aquello que a Bardem le parece oportuno recalcar.

b) El diálogo.

¿Es justo o existe una sobrevaloración del diálogo?

En «Cómicos», Bardem muestra ya uno de sus peligros: el exceso de diálogo, que además es con frecuencia pomposo, intencionadamente profético. Aquí tiene un valor narrativo casi tan grande como la imagen. Quizás si fuese un diálogo menos hinchado se notaría menos.

LA INTERPRETACION

POR la forma dada a la película, por la abundancia de primeros planos, «Cómicos» tiene una interpretación muy buena. A Bardem le ha

resultado difícil en sus primeras obras manejar más de dos o tres personajes en un plano. Las escenas mejores de «Calle Mayor» son con Isabel y Juan, y sobre todo con Isabel sola. En «Muerte de un ciclista» sucede lo mismo con María Jesús y Juan. En «Cómicos», como en «Muerte de un ciclista» hay el personaje «malvado» interpretado siempre por Carlos Casaravilla, que son un desastre. Son la réplica española de George Sanders en el cine americano, especialmente en «Rebeca», y resulta falso y fuera de lugar.

TEMAS DE CINE

- Una revista de cine distinta.
- Sesenta páginas de selecciones de artículos cinematográficos del extranjero.
- Estudios de los directores más importantes y más interesantes del momento.
- Guiones completos de las películas más discutidas.
- Una publicación única en su género.

993

"Calle Mayor"

FICHA

P.: Guión Films-Play Art Ibérica 1956.—
A. y G.: Juan A. Bardem, inspirado en «La se-
ñorita de Trévez», de Arnieles.—D.: Juan
Antonio BARDEM.—F.: Miguel Kelber.—
M.: Isidro B. Maiztegui.—Dec.: E. Alarcón.—
Dist. (en 35 mm.): Suevia Films.—Int.: Betsy
Blair, José Suárez, Yves Massard, Luis Peña,
Dora Doll, A. Goda, M. Alexandre, J. Calvo,
Matilde M. Sampedro.—C. E.: Autorizada ma-
yores.—C. M.: 3, mayores.

EL DIRECTOR

MADRILEÑO, treinta y siete años, ingeniero
agrónomo, alumno no diplomado de la primera
promoción del IIEC (1948), guionista, fundador
de la revista «Objetivo» y ponente en las I Con-
versaciones Nacionales de Cine de Salamanca.
Films: «Esa pareja feliz» (codirigida con Ber-
langa), 1953; «Felices Pascuas», 1954; «Cómi-
cos», 1954; «Muerte de un ciclista», 1955; «CA-
LLE MAYOR», 1957; «La venganza», 1957;
«Sonatas», 1959. Coguiónista de «Bienvenido,
Mr. Marshall».

Constantes ideológicas: cine de testimonio,
preocupación por el amor al prójimo, cine de
tesis o mensaje siempre.

Constantes literarias: presencia de los sím-
bolos, realismo crítico, algo de cerebralismo o
placamiento casi científico de sus films.

Constantes cinematográficas: autor de sus
guiones, cuidado del montaje—lineal e inten-
cional—, cuidado por la forma.

En Bardem, lo religioso es tangencial; nunca
entra en los conflictos humanos. Es, apenas,
pincelada ambiental española. Influencias; en
distinto grado, diversos clásicos. De hoy, Castel-
lani, Fellini, Tati, Manckiewicz, Clair.

Esquema n.º 9

EL FILM

EN una pequeña ciudad provinciana española, un grupo de señoritos gamberros se aburren. En vista de ello deciden organizar bromas pesadas. Y una de ellas es que Juan enamore a Isabel, una chica solterona y ya sin esperanzas de casarse. Isabel vive intensamente, enamoradamente, su primer idilio. Tal actitud provoca una sensación de vergüenza en Juan, quien es espoleado por sus amigos. Al final, Federico—un joven escritor madrileño amigo de Juan—decide revelar la verdad a Isabel. Esta piensa seguir el consejo de Federico y huir. Pero a última hora regresa a la ciudad.

Una serie de tipos y situaciones ambientales de actualidad centra el film.

De él escribió Bardem: «Trato de mirar cordialmente hacia la mujer de la pequeña burguesía de la provincia española, hoy.»

PUNTOS DE ESTUDIO

1. Lugar del film en la obra de Bardem; comparación general con las restantes películas de este director.—2. Si es o no un film de tesis.—3. Cuál es el mensaje de la película.—4. Realidad y valor social de la crítica de Bardem.—5. Motivaciones psicológicas de los personajes.—6. Simbolismos.—7. Montaje y ritmo del film. ¿Es otra película bardemiana preciosista?

ANÁLISIS IDEOLÓGICO

¿ES «Calle Mayor» una película de tesis? ¿O registra más bien un testimonio? Parece que más bien lo segundo. Falta, expreso o tácito, un mensaje redentor concreto y una más adecuada ordenación de los elementos individuales y sociales. Testimonio, sin duda, por su cercanía a nosotros. Aunque es un testimonio personal en el que Bardem, a través de su clásico personaje-conciencia (aquí, Federico), nos dice su pensamiento sobre distintas cuestiones.

¿Qué líneas se aprecian en el mensaje posible del film? La situación social y familiar de Isabel, hija de un coronel difunto que, claro, no puede salir de su clase, de su ambiente, no puede trabajar. El problema del amor y del matrimonio, tanto en el tipo de Isabel—la solterona—como en el de Juan—el forastero aclimatado—. La vida de una ciudad de provincia recogida en distintas anécdotas. El problema de los «señoritos». ¿De veras ha querido limitarse Bardem a «mirar cordialmente» a Isabel? ¿No hay más, mucho más, una punzante crítica de un momento español? Parece que sobre este doble eje—Isabel y la provincia—se centra el peso ideológico del film.

La ciudad, ¿es verdadera, es verosímil? Más verosímil que verdadera. Lo que Bardem recoge es cierto, pero aquí no está «toda» la provincia, sino sólo aquello que Bardem ha querido recoger para su crítica. ¿Hasta dónde llega la crítica de Bardem de esta mesocracia ibérica? Lo que sigue nos lo irá aclarando. Pero anticipemos que Bardem critica una vida grata, gris, sin horizontes, sin inquietud. El sopor de una España atrasada y dormida. Todos estos provincianos se unifican a los ojos del

espectador porque no se ponen de pie para mirar más allá de su paisaje. No hay culpable individual. Es una traición colectiva, una deserción total, a los deberes y exigencias de una comunidad que progresa.

LOS PERSONAJES

ISABEL

¿Cuál es, exactamente, su drama? ¿Su soltería? ¿Su digna pobreza? ¿Su sentido de clase? ¿Su falta de ocupación? Primariamente, su soltería. Con las circunstancias «aggravantes» de clase. Religiosidad monótona e inoperante. El peso de la madre y de la vieja «chacha». Falta de valor motivada por un ambiente gris.

JUAN

¿No es protagonista como Isabel? ¿No es tan digno de esa «mirada cordial»? Su reacción avergonzada le humaniza, demuestra que es bueno. Pero su mayor defecto es la cobardía. Por eso se refugia en Tonia, con un curioso sentimiento de culpa que le lleva a necesitar ensuciarse. ¿Qué motiva su reacción exactamente? ¿La piedad? ¿La vergüenza? ¿Un sentido de culpa? ¿De quién huye luego? ¿De los acontecimientos, de sus amigos, de su responsabilidad, de su conciencia? Juan e Isabel tienen mucho en común: su vida sin horizontes.

FEDERICO

¿Qué representa? Sin duda, el personaje-conciencia sermoneador de Bardem. (También en «La venganza» este papel está a cargo de un escritor.) Es un hombre puro, idealista, sereno. Quizá el ideal que ha de contrastar con Juan y sus amigos. Pero, ¿no resulta forzado este personaje, no es el «recién llegado» de tantas comedias que ha de provocar el final del drama?

TONIA

¿Qué representa? ¿No es, acaso, un personaje intensamente paralelo con Isabel? «Las dos esperamos—dice—; ella tras su balcón y yo en la calle.» Aparte su significado ideológico, Tonia es un elemento vivo de la ciudad. La demostración de una hipocresía social—la de los señoritos—y una visión realista, feroz y amarga, de la pequeña burguesía.

DON TOMAS

¿Cuál es su papel en el film? ¿La generación antigua, los fatigados, la pereza social? ¿No es un gran egoísta que ha sacrificado su papel influyente en aras de su propia comodidad? «Yo ya he editado mis obras completas.» Cuando Federico le dice que escriba en la joven revista: «Será interesante para ustedes, pero no para mí.» Sin embargo, es humano. «Se aburren», dice. Se ríe de la broma del ataúd. Se refugia en la biblioteca, donde está seguro de que nadie entrará. Culpabilidad de este tipo en la deserción social colectiva.

LA INTENCION Y EL FINAL

LOS personajes, en general, parecen obedecer a un simbolismo premeditado: Isabel, la esperanza; Juan, el egoísmo; Tonia, el fracaso; don Tomás, la cobardía; Federico, la conciencia de otra generación...

A lo largo del análisis de los personajes se perfila más la intencionalidad de Bardem: crítica social de nuestro presente y de su circunstancia. En el fondo de toda la obra de Bardem hay una fija obsesión por los problemas planteados por el egoísmo humano.

Se ha lamentado alguna vez que Bardem no dé final a la película. ¿Debería haberlo? ¿Ganaría el film en valor positivo? ¿Se perdería, al suavizarse el problema con una solución anecdótica y particular, la fuerza del impacto crítico? El regreso de Isabel, su negativa a huir, ¿es valor, fidelidad a su ambiente, a su casa, o cobardía, miedo a otra vida desconocida? ¿Hay un peso fatalista femenino en su decisión?

VALORES RELIGIOSOS

COMO hemos señalado, lo religioso en Bardem es tangencial. Los seminaristas pasean por el parque y su presencia es pasiva, decorativa. (Recuérdense los seminaristas alemanes de «Ladrón de bicicletas».) El canónigo, dogmático, sermoneador. La procesión, un puro pretexto formal. La escena de la iglesia, otro tanto. Ninguno de estos personajes vive su fe. ¿Es que los españoles de la provincia carecen de fe auténtica? Parcialismo motivado por la indiferencia religiosa—al menos externa—del realizador. El cristianismo no influye nada en estas vidas. Después de salir de la casa de Tonia, los gamberros echan monedas a una imagen. (Recuérdese «Muerte de un ciclista», entrevista de María José y Juan en la iglesia.) Pese a todo, el film no es negativo en sus valores espirituales. Estimula la inquietud, la honestidad de las gentes, la necesidad de una fe—la de Federico, intelectual, poética—, un respeto a los demás, una caridad en suma.

ANALISIS FORMAL

SIN duda, es el mejor film de Bardem. No se aprecia en él ese rigor mecánico que da sensación de frialdad, por la perfecta y casi pedante construcción, en otros de sus films. Aquí Bardem se ha dejado ganar por la humanidad real y doliente de sus personajes. Alguna lentitud en el relato—visita a la casa en obras, por ejemplo—puede ser intencional.

El guión tiene una construcción excelente: lineal, sin vueltas atrás, aunque con mucha carga literaria. Sentido del tiempo demasiado difuso; por ejemplo, en la desaparición de Juan, el paso del tiempo no agobia como debiera agobiar.

Como siempre, el mayor mérito formal de Bardem reside en el montaje. Intencional e ideológico. Por ejemplo, el «¿yo?» del escritor, al principio, enlaza con la misma palabra pronunciada por uno de los señores en la sala de billar, y basta para dar continuidad temática, pese al salto de tiempo y de ambiente. El montaje paralelo de Isabel, en su cama, y de Juan, en su cuarto: una gran creación. La música, bien dife-

995

renciada y adaptada a cada personaje—romántica en Isabel; agria, sin melodía, en Juan—, bien empleada. El sonido es también asincrónico en la escena de la procesión: oímos la procesión y vemos a Juan hablando con Isabel. La escena de la iglesia, montada sobre planos silenciosos, con el órgano final como expresión del estado interior de Isabel.

Gran riqueza de planos, abundando especialmente los generales—calle Mayor, alrededores, parque, calles, etc.—. Buena fotografía. El color hubiese dado a la imagen una alegría inoportuna; el gris, en cambio, matiza el dramatismo.

La interpretación de Betsy Blair, excepcional. Recuérdese su escena con la entrada del cine; es de una poesía maravillosa. Discretos los demás.

p. 1.

Temas de cine

Ha presentado por vez primera en España un empeño de tal categoría. Se trata de

"Resnais, el cineasta de la memoria".

La presentación al público español de un director desconocido en nuestras pantallas.

8 páginas de grabados fuera de texto y el sumario siguiente:

Presentación.

Filmografía de Resnais.

Personalidad de Resnais.

Alain Resnais: el cineasta de la memoria, por Robert Pingaud.

Reseña y crítica de su obra completa.

Entrevista con Alain Resnais.

Entrevista con Rosse-Grillet.

Mesa redonda de "Cahiers du Cinema".

Conversación con Marguerite Duras.

Guión completo de "Hiroshima, mon amour".

"Marianbad" es un film como la "Venus de Milo".

Resnais Rosse Grillet frente a los entrevistadores de "Cahiers du Cinema".

"La crítica italiana ante el último Resnais".

"Cómo he trabajado con Resnais", por Alain Rosse Grillet.

996 "La venganza" (LOS SEGADORES)

FICHA TÉCNICA

Nacionalidad: Española. — Producción: Manuel J. Goyanes para Suevia Films y la Vides de Roma (1957). — Argumento: Juan A. Bardem. — Guión y Dirección: Juan A. Bardem. — Fotografía: Mario Pacheco. — Música: Isidro B. Maiztegui. — Decorados: Enrique Alarcón. Color por castmancolor. — Interpretes: Jorge Mistral (Juan), Raf Vallone (Luis «El Torcido»), Carmen Sevilla (Andrea), Manuel Alexandre, José Prada, Conchita Bautista, Rafael Bardem, Manuel Peiró y Fernando Rey (el escritor). — Distribuida por la Metro Goldwyn Mayer (José Antonio, 70, Madrid). Autorizada para mayores. — Calificación moral: 3, mayores.

La idea central del film

¿CUAL puede ser la idea central que nunca puede faltar en los ambiciosos films de Bardem? Aquí la idea fundamental que da vida a la película es la solidaridad entre los hombres; como se ve la misma idea que ha animado ya otros films de Bardem. ¿Cómo se expresa esta idea central? En un ocho largos años alimentados entre dos familias de distinta condición social. ¿Cuál es su concreción local? La de un hombre que manda a otro a la cárcel al final de una guerra civil luego en el film esto fué un crimen y la acción se trasplanta por necesidades de índole que todos conocemos a 1931). Bardem habla aquí a los españoles que hicieron una guerra civil de proporciones horribles. Su mensaje está en palabras puestas en boca del viejo: «la tierra es ancha y cabemos todos». Es la tesis de la coexistencia pacífica que uno de los dos grandes bloques políticos en que está hoy dividido el mundo lanzó hace años. Otros lo han expresado de forma más poética hablando del crecimiento de las flores, pero claro que eso era en China.

Esquema n.º 31

¿Cómo está expresada en el guion y luego en el film esa solidaridad? Según Egido, que hizo un comentario—no una crítica—en *Cinema Universitario*, hay cuatro situaciones fundamentales que llevan del odio a la amistad: 1, el trabajo en común; 2, la ofensa cometida contra Andrea; 3, el pueblo sin trabajo y la posterior solidaridad de la cuadrilla protagonista; 4, el incendio, en el que todos trabajan para salvar lo que sea. Estos cuatro estados de solidaridad, por los que pasan Juan y Luis, los llevan a la toma de conciencia, al perdón.

VALOR DEL MENSAJE

ASTRACTAMENTE tomado, el mensaje tiene un valor universal y pleno de belleza. Es, en palabras cristianas, el perdonar a los enemigos y llegar a amarnos los unos a los otros como El nos amó. ¿Qué valor político tiene? Uno muy importante en la España de hoy. Quizás sería una lástima que ese valor se aprovechara para una política de bajos vuelos, y no para un cerrar heridas demasiado tiempo abiertas. Esta interpretación quizás supera el alcance de las imágenes del film de Bardem—y hasta quizás no sea fiel completamente a su mundo ideológico—, pero será de suma importancia en la discusión del cineforum.

LOS TEMAS SECUNDARIOS

EN TRE éstos ocupa un lugar importante el trabajo. La fatiga cotidiana de unos hombres que ganan el pan con un esfuerzo desproporcionado al de muchos otros que, sin embargo, comen un pan de mejor clase. Esos segadores que quedan como vestigio de la agricultura en países como el nuestro, donde la mecanización aún está lejos de ser completa, presenta el doble problema de su trabajo durísimo por un lado, y de otro la falta de ese mismo trabajo, sin que haya en las zonas rurales otras ocupaciones que garanticen la vida laboral durante todo el año. El encuentro con la máquina—más inspirada en «The grapes of wrath», de John Ford, un film que al parecer Bardem admira mucho, que en la escena de los molinos del «Don Quijote»—da la otra cara del problema: los hombres que son desplazados por la máquina. Aquí se apunta un tema que merecería ser tratado más ampliamente de lo que ya lo hizo «Surcos», de Nieves Conde. Este problema social viene a reforzar el problema político que se deriva del giro que Bardem ha dado al problema moral del film.

LOS PERSONAJES

JUAN: Para Bardem, de forma parcial, representa el hombre injustamente encarcelado, el más débil de los dos antagonistas en cuanto a fortuna se refiere, el ofendido. Su problema—como ha señalado García Escudero, que escribió viendo el film completo—y el de Andrea es perdonar, mientras que el de Luis es ser perdonado. Si situamos la película en el momento histórico en que realmente parece tener lugar el film, más en los años cincuenta que en los treinta, el personaje de Juan tiene el defecto de no darse cuenta de que también es suya la culpa.

997

Por otro lado, Bardem apuntaba quizás a eso cuando introdujo en el diálogo la frase: «nadie puede llamar a unos buenos y a otros malos, porque de todo hay y mezclados». ¿Está bien interpretado por Jorge Mistral? No lo bien que cabría en un film tan ambicioso, donde los personajes echan sobre sus hombros la tarea de resumir en sí todo un importante grupo social.

LUIS: Todo su error, que se adivina en qué consistió, pertenecer al pasado. En la película busca noblemente la amistad de los que quieren matarle. Aquí tenemos también el amor que viene a cambiar su punto de vista, a darle una dimensión más amplia que tiende a borrar cualquier ofensa aun en un hombre de su entereza. ¿Qué tal interpreta el personaje Raf Vallone? Nos parece que de forma muy ajustada, sobre todo porque ya de entrada daba lo que Bardem quería. La película tiene influencias innegables de dos obras, una la ya citada de John Ford y otra la de Pietro Germi, «Il cammino della Speranza». De aquí seguramente sacó el personaje Juan Antonio Bardem. Lo mismo que María José está ya presentada e interpretada por Lucía Bosé en «Cronaca d'un amore», e Isabel la tenemos ya en embrión en «Marty», aunque luego él sepa recrearla a la española para «Calle Mayor», pero interpretada por la misma Betsy Blair, en «La venganza». Bardem toma un poco el personaje de Raf Vallone en la citada obra de Germi.

El resto de personajes no tiene aquí, como pasaba en «Il cammino della Speranza», la fuerza suficiente para hablar de ellos con extensión. Los hombres de la cuadrilla son todos muy interesantes y están bien vividos por los actores, pero no juegan demasiado en el esquema que Bardem tenía del film. El viejo habrá de hacer su famosa escena de las cosechadoras y decir su discurso final sobre la coexistencia, y «El Escritor» hará su increíble aparición para que Bardem diga aquellas cosas que no encuentra medio de introducir en el film de forma natural; pero la gran lucha será entre Luis y Juan, las dos medias Españas.

ANÁLISIS FORMAL

LA película se resiente de una mutilación horrible de una hora de proyección. A este respecto hay que decir que una de las secuencias que ahora quedan por preparada—conmutativamente la de la lucha del viejo con las cosechadoras, en el guion toma toda una larga y concienzuda preparación que permitía llegar a esa lucha como a la consecuencia lógica de una serie de días sin encontrar trabajo; por fin llegan a un campo lleno de muros y entonces viene el descubrimiento allá lejos de las máquinas. Todas las esperanzas se vienen abajo y Santiago se lanza febril, con ansiedad, a la extraña lucha.

Decimos esto porque en el film quedan demasiados hilos, si no sueltos, al menos poco tensos. El montaje se resiente de ese quitar casi un plano de cada dos. Los personajes no obran siempre en consecuencia con la idea que de ellos tenemos. Bardem había puesto el máximo cuidado en acercarse con su técnica al carácter sencillo de los segadores, en ocultar su cámara y seguir de un lado a otro a los personajes en su busca del trabajo reflejando de manera casi documental—el ideal de Bardem hubiese sido que la interpretasen segadores auténticos—los conflictos entre ellos, pero sobre todo la angustia vital del trabajo y la madurez que en ellos va produciendo hasta hermanarlos.

Dado el carácter de la historia, habían de abundar aún más los planos generales: es el conjunto a lo que el título aludía y lo que Bardem deseaba. En el guión había, por ejemplo, varias veces planos de los segadores comiendo. Parece que no tiene importancia y, sin embargo, la tiene, y mucha. Se trataba de mostrar más al grupo como tal y en sus cosas más comunes. El ganar el pan juntos y el comerlo unidos también hermana mucho a los hombres, les acerca, barre su odio.

¿Está bien usado el color? A veces, sí—planos descriptivos de los campos llenos de mieses, segadores que avanzan a lo ancho de esas inmensidades—; pero otras, no—escenas del incendio, en que el maquillaje, los tiznones, son francamente malos—; el sol terriblemente inexpresivo en esa deformidad que le ha salido a la cámara. En general, los primeros planos tienen un color que se hace monótono.

Hablar del montaje—en la copia actual—sería casi imposible. Bardem escribió y rodó una película de cerca de tres horas. Al reducirla a hora y media y al tener que meter el mayor número posible de planos de Carmen Sevilla, Jorge Mistral y Raf Vallone se desviaba ya de su objetivo y los fallos que hay en montaje—reducido ahora a una cosa mecánica—no son culpa suya.

JUICIO GLOBAL DEL FILM

Las constantes ideológicas del cine de Bardem sufren aquí una amplia apertura: su cine de testimonio, su preocupación por el amor al prójimo, su deseo de expresar una tesis, están presentes en «La venganza», pero las tres cosas unidas en una palabra: *unidad*. Ese es el mensaje del escritor, que Bardem quiso equiparar al discurso de Don Quijote a los pastores, y de cuyo fallo cinematográfico acepta todas las consecuencias. Ese es el discurso final de Santiago el Viejo. Bardem miró atrás y encuentra las causas de una separación, mira alrededor suyo y constata la vigencia de esa separación, pero ahora, en lugar de criticar a una sola parte—que es lo que en el 90 por 100 del film hace—, amplía su punto de vista y llega a la conclusión de que el odio no es bueno, de que hay una gran tarea que realizar juntos y que sólo unidos podremos hacerla. Para muchos esto ha sido más una tesis de coexistencia momentánea y no un borron y cuenta nueva. ¿Cuál de las dos opiniones está en lo cierto? Creemos en la sinceridad de Bardem y, por tanto, nos inclinamos a aceptar la segunda de las dos razones.

El paso siguiente de Bardem ha sido «Sonatas», y allí abre aún más su discurso cinematográfico y pide para los hombres lo que Dios les otorgó como su bien primero: la libertad. La condena de todo totalitarismo de este film sucesivo da mayor sentido al llamamiento a la unidad que se encierra en «La venganza».

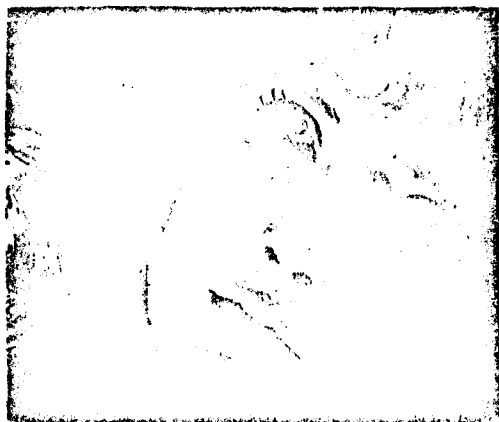
Hay que tener en cuenta que Bardem no es un creador que piense sólo en su arte, sino que vive preocupado por lo que él llama el deber moral de expresar sus juicios. Esto es lo que tantas veces se ha achacado a sus films: el deseo de decir a toda costa algo importante al público, incluso cuando tiene que recurrir a medios extracinematográficos por temor a que la gente no haya captado en la sutileza de las imágenes—con frecuencia no las que él intentó—su mensaje.

Tal como lo vemos, el film tiene grandes defectos, en parte derivados de esa brutal reducción en su longitud, lo que ha quitado escenas y secuencias que formaban un todo con lo que estamos viendo, y en

parte derivados de haber tenido que centrar todo en el problema amoroso. Claro que el problema amoroso se olvida y el mensaje del film queda en la memoria porque es lo universal, mientras el romance coloreado con odio y duelo venía a ser lo anecdótico.

Se nota, sin embargo, en Bardem esa pesantez de no dejar que sus personajes se muevan por sí mismos, sino que tengan que seguir el determinismo ideológico que él les marca. Con todos estos defectos—entre ellos el color y la interpretación de unos actores que, salvo Vallone, no dan bien el tipo; los secundarios lo dan bastante bien—, el film es más importante de lo que aquí se ha visto. Estando un poco en el secreto de sus dificultades, pero sin conocer todo el film concreto, no se puede tampoco achacar a Bardem excesivos defectos. En una situación así, mejor es descargarle de errores que manifiestamente sean suyos ante la imposibilidad de constatarlos con el film original.

J. C.



KALATAZOV: "CUANDO VUELAN LAS CIGUERAS"

ginas. Y cómo han llegado todos ellos a precisar válidamente esa expresión desmistificadora?

Ha sido necesario recorrer un largo camino, plagado de avances y retrocesos, en el cual el neorrealismo ha jugado, a pesar de todas sus limitaciones, una baza muy importante. Sin la confrontación constructiva de las diversas tendencias de la narrativa comprometida, sin el paso por los esquemas naturalistas del neorrealismo, probablemente el mejor cine realista del momento no habría podido llegar a ser lo que es. Así, en la actualidad, situándonos en una esfera de representativa general, podemos afirmar, con Carlo Salinari, que el "arte que quiere ser educador cesa de ser arte y se convierte en propaganda (cosa respetabilísima y también noble, pero diferentes). El arte, por el contrario, es educador, sin proponérselo como fin, cada vez que consigue un resultado auténtico."

Un amplio conjunto de líneas convencionales, en la medida que se mantenían desgajadas de las circunstancias históricas que las produjeron, en el tratamiento dramático de la realidad, en la especificación de la postura del realizador frente a la misma y en su relación con el público, parecen ahora superadas. Lo cual no quiere decir que esa superación esté ya inmunizada de todo tipo de presiones. Muy al contrario, en virtud de su arraigo objetivo, permanecerá siempre sujeta al devenir de las circunstancias sociales. Y entra dentro de lo posible que los movimientos económicos y políticos, que dictan las principales transformaciones, vuelvan a alcanzar un punto de extrema fricción. Ese punto que determina el forzamiento de tantas cosas y donde la libertad no es una cuestión de desarrollo, sino de conservación y conquista.

Lo que antecede no sirve, ni mucho menos, como esquema adaptable a toda clase de pers-

pectivas sociales. En aquellas circunstancias históricas en las que no se ha dado una coyuntura democrática, ese desarrollo progresivo del proceso social al que me he referido varias veces, los inconvenientes para el autor entregado a la realización, en una industria generalmente subdesarrollada, de un cine de la desalienación, de la "toma de conciencia", son muy grandes. Su experiencia artística choca, en la medida de su lucidez, contra el medio. Lucha, en condiciones de franca inferioridad, proponiendo unas ideas que pretenden hacer vibrar la conciencia del espectador a través de un sistema de producción que procura explotar precisamente los elementos más enajenantes. Su obra es un objeto de consumo lanzado bajo esos cauces. Por eso, cualquier director realista que se desarrolle en ese ambiente paga siempre con sus películas este buscar a tientas, en la semioscuridad, una forma válida y eficaz de comunicación.

La superación completa de estas contradicciones únicamente podría llevarla a cabo el público realizando socialmente como "totalidad", entendido a la manera de ese lector "universal" que Sartre ha examinado. Porque, como dice el escritor francés: "Pero si el público se identificara con lo universal concreto, el escritor tendría que escribir, en verdad, sobre la totalidad humana. No sobre el hombre abstracto de todas las épocas y para un lector sin fecha, sino sobre todo el hombre de su época y para sus contemporáneos. Al mismo tiempo se dejaría atrás la antinomia literaria de la subjetividad lírica y del testimonio objetivo. Lanzado a la misma aventura que sus lectores y situado con ellos en una colectividad sin estratos, el escritor, al hablar de ellos, hablará de sí mismo, y al hablar de sí mismo hablará de ellos."

La creación de las bases que posibiliten esa identificación es una tarea fundamental que el cine no puede resolver. Sin embargo, de esa creación depende la posibilidad de alcanzar la coyuntura donde no sólo se realiza eficazmente la problemática del arte, sino aquella, mucho más amplia e importante, de la libertad.

V. E.

notas

(1) Sobre la teoría del cine-ojo, de Oziga Vertov, y su discutible significado realista, remito al lector al artículo "¿Qué es el realismo cinematográfico?", de Román Gubern, publicado en el número 19 de NUESTRO CINE.

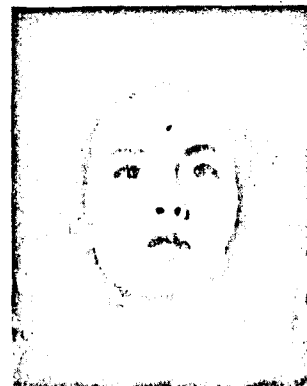
(2) Cfr. "Teoría y técnica cinematográficas", por S. M. Eisenstein, ed. Rialp.

(3) Cfr. Sergei Eisenstein: "L'unité organique et le Pathétique dans la composition du Cuirassé Potemkine", "Cahiers du Cinéma", núm. 82.

(4) Cfr. "Cinema Nuovo", núm. 165: "L'età d'oro di Keaton el del cinema sovietico", por Guido Aristarco.

CONTRADICCIONES

999



Nuestro Cine n° 29

NOTAS

1964

EN TORNO

A LA

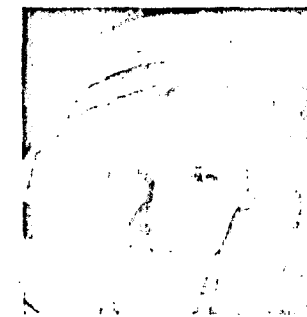
VIGENCIA DE

BARDEM

CESAR S. FONTENLA

Plantearse, en 1964, el fenómeno Bardem es volver a plantearse las contradicciones que configuran nuestro panorama cinematográfico y, en general, cultura. Desde estas mismas páginas se ha insistido repetidamente en la dificultad que supone el afrontar este tema en su conjunto y en la facilidad con que, por contraste, puede caerse en un esquematismo siempre peligroso. De hecho, este esquematismo es el que ha venido casi siempre presidiendo la actitud crítica adoptada por unos y otros ante Bardem. La pasión ha rodeado casi siempre su figura y, según unos esquemas u otros se ha ensalzado o demolido su obra, la más de las veces con unos métodos que se acercaban mucho—consciente o inconscientemente—a la irracionalidad. Si en cualquier caso es preciso el análisis dialéctico de una obra, este análisis se hace tanto más necesario cuando se trate de una obra creada en un país y un momento tan contradictorios como los que vivimos. Si creemos que ninguna obra de arte puede juzgarse aislándola de las circunstancias que la determinan, esta creencia se afirma al tratarse de una obra surgida en nuestro "aquí" y nuestro "ahora"—estos "aquí" y ahora", que desde el principio han sido los elementos centrales del pensamiento de Bardem—y en función de ellos es como únicamente puede abordarse un estudio mínimamente serio de la repercusión y posible validez, desde una perspectiva española de 1964, de la obra bardemiana. Han pasado trece años desde que Bardem, en colaboración con Berlanga, realizó su primera película y nueve desde las trascendentales y archiconocidas declaraciones de Salamanca (que reproducimos en otro lugar de este número). Diez son las películas realizadas hasta hoy por Juan Antonio Bardem. Natural-

mente, además de haber pasado todo esto y muchas cosas más en la vida cinematográfica, cultural e histórica—en todas sus manifestaciones—de nuestro país, han ocurrido muchas cosas en la vida histórica, cultural y cinematográfica del resto del mundo. En función de todo ello, únicamente podemos replantearnos el cine de Bardem hoy. Todo lo demás sería metafísica.



Hoy parece de buen tono decir que Bardem está acabado, que—como dijo su acérrimo enemigo François Truffaut, a raíz de "Sonatas", parafraseando el título de una de sus obras más generalmente admitida—se puede hablar de la "muerte de Bardem". Los mismos que le ensalzaron en sus comienzos le niegan hoy el pan y la sal, fundándose en que lo que entonces era válido no lo es hoy al haber cambiado las circunstancias. Es evidente que muchas cosas han cambiado—ya queda apuntado más arriba—, pero también lo es que las que fundamentalmente hacían posible considerar válido el cine de Bardem hace años no han variado en lo esencial. Esto no supone negar la posibilidad de revisar conceptos; muy al contrario, creo que ello no sólo es posible, sino necesario.

Supone, simplemente, la necesidad de racionalizar posturas y evitar toda actitud de carácter sentimental ante un fenómeno que ha sido y sigue siendo un punto básico de nuestro devenir cultural de los últimos años. Viene todo esto a cuento de la facilidad con que se dice y se repite que si el cine de Bardem podía ser defendido en un momento dado, no puede seguir siéndolo cuando existen un Antonioni, un Resnais y una serie de movimientos cinematográficos abocados a una mayor modernidad. Aparte el hecho de que Antonioni había realizado su mejor obra cuando Bardem hacía "Calle Mayor" y de que fuera de nuestras fronteras existía ya una gran tradición cinematográfica, hay que decir que hoy por hoy ni España se ha puesto al día, en lo que a la cultura cinematográfica se refiere—no bastan para ello los cuatro o cinco estrenos verdaderamente importantes del año pasado ni la celebración de los ciclos de Antonioni y Stroheim en la Filmoteca—ni, por otra parte, la situación real del cine que se hace dentro de nuestras fronteras ha cambiado tanto. Casi estaríamos por decir que, aparte de unas cuantas excepciones, que valen más por lo que tienen de intento que por los resultados conseguidos, podrían seguir suscribiéndose los cinco puntos por los que Bardem definía a nuestro cine en las Conversaciones de Salamanca. Ante esta situación, no se trata de seguir diciendo que el cine de Bardem—por ser el único que, junto a Berlanga, y por diferentes caminos, ha logrado sacudir al cine español de su modorra—es bueno íntegramente y totalmente válido por el hecho de haber existido, sino de intentar ver en función de qué y en virtud de qué planteamientos, este cine es víctima de las propias contradicciones que, de un modo "a priori", lúcido, ha querido superar, partiendo siempre de ellas y de su conocimiento.



III Todo producto cultural—se ha dicho muchas veces—viene determinado por, y tiende a determinar a su vez, las circunstancias históricas del país y el momento en que surge. Puede amoldarse a ellas en un espíritu conformista de aceptación de las

mismas o intentar superarlas dialécticamente; esto es, contando con ellas y no volviéndoles la espalda como si no existieran. Las contradicciones de nuestra sociedad y, por tanto, de su cultura son perfectamente conocidas de Bardem y asumidas por él. Ahora bien, no basta con conocer y asumir unas contradicciones para superarlas automáticamente. En un momento histórico de crisis las obras artísticas han de ser también de crisis. La contingencia de una situación histórica de contradicciones agudas ha de producir obras artísticas contradictorias. Aquí es donde empieza a poder entrarse en el estudio de la obra de Bardem. Sólo a partir de aquí.

No ya sólo en función de un planteamiento y de una concepción del mundo que uno tiene por válida, sino—en un terreno si se quiere más concreto—en función de los propios puntos de partida del realizador, expresados por él en múltiples declaraciones. Sobre esta base, el cine de Bardem, en sus mejores y sus peores momentos, ha respondido siempre al momento preciso en que cada obra nacía, a la circunstancia que entonces era la dominante en nuestra vida nacional. Y —no olvidemos esto nunca, a riesgo de caer en la peor de las abstracciones—a su propia situación personal y profesional.

Los resultados, naturalmente, y precisamente en función de estas circunstancias, han sido desiguales. Bardem ha hecho películas buenas, malas y regulares. Si hemos dicho tantas veces que, en las circunstancias actuales de nuestro cine—arte e industria—, y de nuestra cultura y nuestra actividad toda es imposible pretender que surja la obra perfecta y absolutamente válida, no veo en función de qué vamos a exigir que sea, precisamente un hombre totalmente consciente de esto, el que, por obligación, deba darnos—en todas y cada una de sus películas—la obra que reúna aquellas características, que él es el primer convencido de que hoy por hoy son inalcanzables. Sé que en seguida habrá quien responda que entonces lo mejor que podía hacer Bardem era no hacer cine, dedicarse a otra cosa. Nada más fácil de refutar. Quien como Juan Antonio Bardem sabe que la cultura no es algo que cae misteriosamente de lo alto, como una especie de maná espiritual que alguien reparte a sus semejantes, sino que se va creando en un incesante devenir contradictorio y dialéctico, sabe que el abstencionismo no es en ningún caso la solución. Si es muy cierto que en un futuro, que esperamos próximo, el cine de Bardem, y el de Berlanga, y los intentos aludidos, habrán de ser superados, lo serán y podrán serlo únicamente en función de que este cine ha existido ya. Si no, en circunstancias similares, volvería a surgir—hecho por otros hombres—con similares características.

1000



IV Cuando Bardem y Berlanga realizan "Esa pareja feliz", el estado en que se encuentra el cine español es de marasmo absoluto. La hoy subsistente carencia de tradición cinematográfica nacional es entonces total y absoluta. El agarrarse a la tan traída y llevada "Aldea maldita" o a "La pícara molinera" o hasta a "La verbena de la Paloma", no es más que un intento desesperado de salvar algo—lo que sea y al precio que sea—a fin de no sentirse en el más completo desamparo. De hecho, el cine español es una serie de títulos intercambiables, de nombres intercambiables y de vacíos intercambiables. Los movimientos cinematográficos extranjeros son algo que conocemos sólo sobre el papel; los clásicos del cine son una especie, de mito conocido de oídas, del que nadie se atreve a dudar. Unas Semanas del Cine Italiano celebradas en Madrid suponen una revelación para cuantos, desde sus posiciones más o menos cercanas al cine, se ocupan en serio de sus posibilidades en nuestro país. El neorealismo es entonces el movimiento cinematográfico más importante y más nuevo, y, aparte sus características generales, la similitud de circunstancias históricas en que se gesta y las nuestras hace pensar que sólo partiendo de él se encontrará el camino que pueda ser viable entre nosotros. Después del primer ensayo al alimón, Bardem y Berlanga, cuyas actitudes son muy dispares, se separan. Y cada uno empieza a hacer sus propias películas, a ir definiendo su propia personalidad. Berlanga, menos preciso en sus planteamientos apriorísticos, evoluciona de modo más espectacular. Bardem, con una línea de conducta más consistente, no deja de bucear en una serie de posibilidades tendientes todas al mismo fin. La crítica extranjera empieza a ocuparse del cine español. Los films de Berlanga y Bardem van casi automáticamente a los festivales, provocan amplios comentarios en las revistas especializadas, empiezan a apasionar. Posiblemente sea a partir de estos momentos cuando empiezan a surgir los malentendidos en torno a la figura de Bardem; malentendidos que llevarán a una mixtificación que acabará por conducir—como todo planteamiento irracional, cual es el de los mitos—a una actitud igualmente irracional: la de la destrucción del mito en

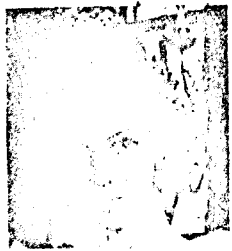
dos golpes de piqueta. El mito Bardem se construyó a partir de coordenadas reales. Su demolición se lleva a cabo al margen de esas coordenadas. Si en el primer momento de entusiasmo por su obra se tuvieron en cuenta las circunstancias que la hacían merecedora de extraordinaria atención, a la hora de la demolición estas circunstancias no cuentan para nada y se echa todo abajo en función simplemente de una especie de competición deportiva de la calidad y la originalidad, en la que la obra de Bardem, puesta al lado de lo más importante del cine producido en otros países de muy diferentes características, hace figura de pariente pobre.

Ahora bien, si se trata de dejar sentado que en el panorama cinematográfico—considerado con abstracción de todo otro factor—hay autores superiores a Bardem, nada hay que objetar; pero ya los había en el momento de su encumbramiento... La cosa varía si queremos remitirnos a planteamientos dialécticos que sitúen cada obra y cada autor en su contexto histórico y geográfico, en cuyo caso las actitudes extremas se hacen más difíciles, aunque en sí sigan siendo las más cómodas.

En este sentido me parece que los críticos extranjeros, con su desconocimiento de los factores determinantes de nuestra cultura, han contribuido en no pequeña medida a la mitificación que, a la larga, ha terminado por dañar al hombre al que con la mejor de las intenciones se pretendía ayudar. La mayor parte de quienes hace unos años intentaron un análisis serio de Bardem y su obra desconocían poco menos que totalmente el desarrollo histórico de nuestra cinematografía. Creían que se trataba de un cine joven, incipiente, con escaso número de películas en su haber; lo ignoraban todo del modo cómo nuestra industria estaba montada, de los sistemas de protección estatal, del panorama cinematográfico que, en cuanto a la exhibición y conocimiento de obras fundamentales, era el nuestro. El inexacto emplazamiento de la obra de Bardem que se produjo en un principio siguió funcionando por inercia. A medida que el realizador, por su evolución personal y la de su entorno, fue afianzándose en su carrera y asentando las bases de su personal modo de hacer, los esquemas empleados para juzgarle empezaron a ser inoperantes. A falta de buscar un método válido que supliera a aquellos esquemas, la solución más cómoda era echarlo todo por la borda, hablar del agotamiento de la vena creadora del realizador, desbarbararse tranquilamente de él, borrarle del mapa.

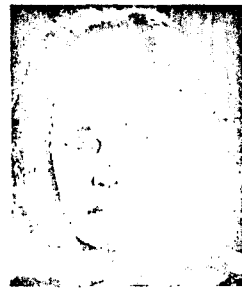
Los mismos que con su concepción esquemática creyeron que Bardem tendría que rehacer eternamente "Muerte de un ciclista" y "Calle Mayor" y le reprocharon lanzarse a otros cami-

nos, como el de "La venganza" o "Sonatas"—y no hago aquí un juicio de valor de cada una de estas obras, ya que en otra parte de este número se comenta la filmografía bardemiana—se permiten hoy chistes demasiado fáciles a propósito de "Los inocentes" o "Nunca pasa nada", a la que en el Festival de Venecia algunos rebautizaron jocosamente "Calle Menor"... Y es que si algo queda claro en la obra de Bardem es que—al margen, repito, de los juicios específicos que merezca cada una de sus obras—lo que no ha habido en su evolución es un abandono o retorno a determinados caminos o planteamientos cinematográficos, sino una indagación constante en función de una concepción del cine, que sigue siendo la misma que en sus comienzos.



V Ahora bien, precisamente de ese bucear constante con miras a encontrar el camino más válido para la creación en un mismo "aquí" y distintos "ahoras" es donde se traslucen, en función de unas contradicciones generales de nuestra sociedad, las contradicciones del autor. Buscando un cine realista que en su realismo tuviera presentes no sólo los planteamientos "específicamente" cinematográficos, sino los de todo tipo que surgen en el momento de la preparación y puesta en obra de todo film y de todo producto cultural, Bardem ha tenido en todo momento en cuenta que, en primer lugar, un film ha de ser visto por un público. Su estética ha ido perfilándose en función de este primer enunciado. Y aquí es donde han jugado una serie de factores que generalmente han sido descuidados a la hora de analizar el fenómeno Bardem. Por creer que no basta con "expresarse" o con realizar una obra personal ni un producto artesanal y mercantilmente viable, Bardem ha querido conjugar racionalmente en cada una de sus obras todos los factores que, con arreglo a un análisis realista, iban a intervenir en ella y determinarla. Perfecto conocedor de nuestra situación cinematográfica, supo desde el primer momento que para que sus obras pudiesen ser viables en España habían de serlo también fuera de nuestras fronteras, que un cine de puro consumo interior era imposible. De ahí la primera contradicción. En un país de subdesarrollo cultu-

ral como es el nuestro es poco menos que imposible realizar una obra que, al tiempo que estética e industrialmente valga para nuestro mercado, tenga la posibilidad de servir para el exterior. Ni las condiciones económicas en que nuestra producción se desenvuelve, ni la serie de trabas de todo género que la obra de arte encuentra en su camino entre nosotros facilitan este tipo de intentos. El público español, desconectado de la cultura exterior—no sólo de la cinematográfica—, no puede encontrarse de buenas a primeras con un cine que rompa de un modo total con el que habitualmente se le sirve; tampoco vale—ni para Bardem ni para nadie—el proponerse hacer obra simplemente vulgarizadora en función de que el público no está preparado para otra cosa. De ahí la dificultad de encontrar una vía que permita aliar la creación de obra personal con la consecución de unos propósitos de orden moral para los que es precisa la posibilidad de comprensión por las más amplias audiencias.* Y de ahí también lo que constituye el más grave defecto de las películas de Bardem, esos personajes-conciencia, esos coros que apoyan y recalcan los postulados del autor, esas explicaciones—a veces machaconas—que en una obra dirigida a un público adulto en cuanto tal serían totalmente innecesarias y que constituyen, sin duda, un hándicap difícil de superar.



VI Naturalmente, podrá replicarse, este hándicap podría, si no superarse, paliarse a través del estilo. Si es verdad que, por una serie de razones, los temas que no pueden desarrollarse de un modo directo deben ser presentados a través de planteamientos simbólicos que, por su misma condición, pueden, si no exigir, al menos hacer tolerable el recurso a los procedimientos criticados, sólo el tratamiento estilístico adecuado podría volver a llevar las aguas a su debido cauce. Bien. Pero es entonces cuando se plantea la segunda contradicción. Si el público cuenta a la hora de escoger la que se cree la mejor manera de desarrollar un tema, sigue contando a la hora de llegar a un planteamiento estilístico. Con el agravante de que a la falta de preparación del público se une la del autor, cual-

quiera que sea, por el hecho de ser un autor español. No se diga que al autor cinematográfico siempre le es posible ponerse al día de lo que se hace por el mundo a través de los Festivales o de los viajes al extranjero; en primer lugar, no basta la selección, casi siempre arbitraria, de unos Festivales o la asistencia en París a unas cuantas sesiones de los cines comerciales o de las cinematecas para estar al día; la cultura necesita de un contacto directo y permanente con el pueblo que le vaya dando el poso preciso, no puede ser cosa desligada de la vida de cada día y suministrada en comprimidos adquiridos al azar. Además, en el caso improbable de que el autor llegase a asimilar una cultura extranjera a la que el pueblo que es su destinatario natural no haya tenido acceso, no haría sino establecer un foso entre autor y público que sería difícil de salvar, por no decir imposible. Por otra parte, si toda asimilación cultural requiere una aproximación constante y regular a las obras que van marcando el desarrollo histórico del arte de que se trata, no puede pretenderse que, con el vacío de decenios que tenemos como único patrimonio, pueda en nuestro país llegarse, mediante una quema de etapas que sería completamente utópica, a una madurez estilística adquirida de la noche a la mañana y que dependería exclusivamente del mayor o menor "talento" individual de cada cual.

De aquí la tercera contradicción. Intentando en cada película, y progresivamente acceder a un cine popular, Bardem, a medida que sus medios expresivos y su situación dentro de la industria se afianzaban, fue variando sus planteamientos en vistas a lograr una audiencia cada vez mayor. A la frialdad de "Muerte de un ciclista" sucedió el lirismo de "Calle Mayor", para dar paso a la épica de "La venganza" y al romántico de "Sonatas". Ahora bien, estas películas, realizadas cada vez con más medios materiales, no dieron en las taquillas el resultado que se esperaba, al tiempo que estéticamente tampoco cuajaban. Bardem no se planteaba en ellas una abdicación; por el contrario, eran el resultado lógico de unas premisas que habían regido su obra desde el principio. Pero, una vez más, volvía a surgir la contradicción. Los seguidores del Bardem "superintelectualizado" se creían engañados al encontrarse con una historia que, a caballo entre el simbolismo político y la apoyatura melodramática, les parecía carecer del rigor que presidía el planteamiento de "Muerte de un ciclista". Mientras que el público medio, no habituado a ver films en los que se pudiera ir más allá del bastidor dramático que les servía de soporte, quedaba desorientado ante lo que se proponía a

su juicio. Bardem era, a la vez, la primera víctima de las contradicciones exteriores y de su propia contradicción, al querer dar—a través de un lenguaje en que a lo directamente contado difícilmente podía ensamblarse el simbolismo a que las "limitaciones expresivas" le obligaban—un gran fresco a la vez de "los trabajos y los días" de los segadores y de la circunstancia histórica del momento. Un fenómeno similar se produjo con "Sonatas", su intento quizá más ambicioso en el terreno de la producción y el que, a priori, más podía parecer poder llevar al logro de un cine popular tan perseguido por su autor. Posiblemente el hecho de que la película se presentara en Venecia y la alegría con que todos los críticos se lanzaron a negarle el mínimo valor perjudicara su carrera posterior; pero ante todo, y una vez más, falló el contacto autor-público en virtud de lo mismo que había hecho fallar el intento de contacto precedente. La inexistencia de una base sobre la que pudiera asentarse este tipo de contacto, la falta de unos jalones siguiendo los cuales se pudieran llegar a establecer las características sobre que apoyar un tipo de cine popular, jugaron en este nuevo intento de encontrar un camino que pudiera ser el decisivo para la obra bardemiana.

VII De estas contradicciones se derivan las demás que hacen que el fenómeno Bardem sea tan difícilmente reducible a esquemas. Ellas son el reflejo, en el terreno concreto de su obra cinematográfica realizada hasta la fecha, de unas contradicciones más amplias que rigen nuestra vida cultural toda. Trece años después de su primer film, Bardem sigue encontrándose en una situación de perpetua búsqueda, sigue teniendo que andar a tientas. Los cambios experimentados en su situación profesional—hoy Bardem es un director cotizado, sin más dificultades que las ya de por sí bastante grandes que cualquier artista comprometido con su tiempo encuentra para trabajar, y con un prestigio internacional que aunque sufra alzas y bajas le permite figurar entre los directores dignos de tenerse en cuenta a escala mundial—no han modificado sustancialmente o al menos no han logrado afianzar con una garantía de "seguridad" su situación en tanto que

creador con un determinado sentido de lo que el cine y todo arte debe proponerse como su fin en la sociedad. Esto plantea un problema que sobrepasa su propia obra, pero que hace que ella sea la mejor representación del problema que al artista español de nuestro tiempo se le presenta como el más acuciante. ¿Cuál ha de ser la misión del artista? ¿Cuáles son los medios a su alcance para cumplirla? Pasados los tiempos en que el camino neorrealista parecía el único posible, hoy día los problemas son mucho más complejos. Si bien es verdad que no puede ignorarse lo que fuera de nuestras fronteras se hace, también lo es que menos aún puede no tenerse en cuenta la falta de tradición e información cinematográfica que padecemos. Si es verdad que un didactismo simplista no resulta válido ni estético ni moralmente—en cuanto que al no ser posible el enunciado directo ni el planteamiento en toda su profundidad de los problemas que aquejan a nuestra sociedad en todas sus manifestaciones y de sus razones últimas, no cabe siquiera el abdicar de planteamientos expresivos más personales para convertirse en simple ilustrador de tesis—, también es cierto que de nada serviría—aparte la repetida incapacidad en que todos nos encontraríamos para ello—el recurso a planteamientos estéticos herméticos que se encontrarían de antemano sin receptores. Bardem, en su búsqueda de un realismo crítico, se ha quedado solo. Sus películas han sido algo aislado. Si hubieran influido sobre las de unos seguidores que a su vez—por un proceso de ósmosis—hubieran repercutido en las suyas, posiblemente el hueco abierto en la brecha del cine español usual hubiera sido muy otro. Así, tal y como los hechos se han producido, su nombre queda como algo aislado en el panorama cinematográfico, con más influencia en otras manifestaciones artísticas y en el campo de la cultura en general—su nombre ha abierto las puertas a la cultura española independiente—que en el propio cambio del cine. Su cine es, en suma, un cine acorde perfectamente al estado de subdesarrollo en que se encuentra nuestra cultura. No vale, pues, juzgarlo con independencia de ella y en función de un internacionalismo abstractizante. En ese sentido no es, ni ha sido nunca, ni tan malo ni tan bueno como, según los virajes de la moda, se ha pretendido. Lo mismo que no son tan malas ni tan buenas nuestras novelas de las últimas promociones, ni nuestras obras de teatro, ni nuestra poesía. Es, ni más ni menos, lo que el cine de un hombre que se ha propuesto, en el terreno de una actividad intelectual libremente escogida por él, servir a la verdad sin aceptar pactos con las fuerzas de presión a quienes esto les interesaría y poniéndose del lado que le parece el justo, puede ser en

nuestras coordenadas. Mientras las estructuras que lo condicionan—y al decir que lo condicionan me refiero no sólo a la persona física del autor, sino a todos los elementos que, desde el público al productor, rigen la creación de un film—sean las mismas, todos los errores que lo presiden serán inevitables no en un sentido fatalista, sino histórico. Es evidente que, a pesar de la pertinaz búsqueda del camino válido, Bardem no ha encontrado hasta hoy el que lo sea totalmente. Su última película, que quizá sea la mejor de todas las suyas—me refiero a "Nunca pasa nada"—, ilustra una vez más esto que aquí se ha expuesto. En otras páginas de este mismo número se hace su crítica y, por tanto, no voy a hablar aquí de ella; pero en el fondo, sus virtudes y sus defectos son—pesando aquí más las primeras que los segundos—los mismos de su obra anterior y, posiblemente, mientras las circunstancias no varíen en lo fundamental, los de las que hayan de seguirla. Ahora bien, pretender que el no haber encontrado ese camino que sea totalmente válido se debe simplemente a una falta de capacidad creadora no sería sino idealismo; algo así como pensar que ese camino válido está ya trazado en alguna parte y que sólo nos falta el hombre que, en función de una especie de chispazo mágico, se encuentre de pronto en él. Naturalmente, no es éste el caso. El camino no es uno y siempre el mismo, sino que dependerá en cada momento de los factores que en él sean determinantes de la situación histórica, y para acercarse a él habrá que buscar, a riesgo de tomar el equivocado, que sólo sabremos que lo era después de haber recorrido. Esto es lo que ha hecho Bardem. Lo que se haga habrá que hacerlo a partir de su obra y de la de otros pocos realizadores que—al tiempo y después que él—han intentado dar al cine español un rostro diferente del que usualmente viene teniendo; a partir de los hallazgos y los errores de todos ellos. Y siendo Bardem el que, con todo, ha partido de unas premisas más lúcidas y de una asunción más consciente de las contradicciones que le iban a condicionar; siendo su cine el que mejor puede representar este estado de subdesarrollo en el que nos encontramos, creo que es pecar, por lo menos, de ligereza, el querer barrer de un plumazo—inconsciente o malintencionado—la obra de uno de los pocos de entre nuestros realizadores que ha mantenido a lo largo de toda su carrera una actitud totalmente honesta, que ha sacado nuestro cine al exterior, lo ha llevado a los Festivales, ha logrado siempre productos dignos y ha clarificado—mucho más de lo que a primera vista pueda parecer—los problemas que al creador cinematográfico se le presentan en un país como el nuestro.

C. S. F.

JOSE LUIS EGEA

1002 **BARDEM, HOY**

(Notas críticas a "Los inocentes" y "Nunca pasa nada")

Nuestro cine n° 29

I. La contaminación del entorno.

Una de las características de las situaciones de subdesarrollo en la cultura es la facilidad que en ellas encuentran los mitos para proliferar incesantemente. Este tipo de cultivo parasitario tiene un caldo excepcionalmente propicio en el ambiente cinematográfico español. En literatura, por ejemplo, la posibilidad de referirse a otras épocas o a otros autores supone una cierta cortapisa a la directa enajenación de nuestra cultura de hoy. Al existir un término material de comparación tenemos al alcance de la mano un instrumento que ayuda a demistificar el presente, al menos en la pequeña medida en que la evocación del pasado sirve para rechazar el letargo de nuestros días. Así podemos consolarnos pensando que el teatro español es más Valle Inclán que Calvo Sotelo, o que la pintura española es más Picasso que el academicismo monumentalista oficial y el no menos oficial carácter extravagante de las obras del Dalí actual, etc., etc. Esta especial ayuda de los términos de comparación es—si nos quedamos en ella y no pasamos al análisis constructivo del presente—muy peligrosa. Corremos el evidente riesgo de quedarnos en el terreno de la nostalgia, de la salmodia, del lamento, de la ineficacia. Como canta Brassens, "les morts sont tous des braves types".

En el cine español estamos en un caso especial. Aquí no existe una tradición de calidad, ni unas glorias pasadas, ni unos estratos industriales, ni una manera nacional de entender el lenguaje cinematográfico, ni nada. Hasta la aparición de Bardem y de Berlanga el cine español vivía la singular contradicción de existir como la negación de sí mismo. Luego surgieron éste y aquél. Sólo éste y aquél. Es decir, que en el cine español, por suerte y por desgracia, no hay muertos gloriosos que exhumar. No hay lugar para las plañideras. Hay, sin embargo, la certeza de que toda persona consciente y lúcida tenga que mancharse las manos y agarrarse a esos dos clavos ardiendo para no soltarse más. Al sobresalir como dos hitos solitarios en la cuidadosamente nivelada planicie gris de nuestro cine, estos dos directores adquieren, casi por definición, un carácter distante, mítico, irreal. Si a esta irrealidad sustancial, inevitable, de situación, añadimos el desequilibrio mental y la desvirtuación de la perspectiva a que están sujetos los intelectuales sometidos a la penuria informativa, a la incomunicación con la cultura viva de hoy, a la limitación e incluso al desprecio de su papel en la sociedad, encontraremos una explicación lógica a todos los errores críticos a que las películas de Bardem han sido

sometidas. Si a su carácter mítico sustancial y a los errores de análisis señalados añadimos el estado de ansiedad, de angustia, de ahogo del receptor fundamental del cine bardemiano, es decir, del joven burgués progresista español, encontraremos la explicación lógica de tanta defensa noble y apasionada, de tanta desesperación implícita en el gesto de aferrarse a un cine como a un salvavidas o una válvula de escape o un balón de oxígeno. ¡Y qué trágico, qué infeliz, qué desgarrado se presenta el panorama cuando, encima, este aire nos resulta viciado, esta válvula medio obstruida, este salvavidas insuficiente! Pero no caigamos en la comodidad literaria de la desesperación. A los círculos viciosos y a los mitos no hay más que una manera de romperlos: realizarlos. Es decir, analizarlos en su situación, estudiar sus contradicciones, captarlos en su evolución, meditar sobre ellos en la teoría y en la práctica. En resumen: contemplarlos activamente en la dimensión viva e histórica que su propia existencia exige. Y de esta negativa a permanecer en el pozo del idealismo voluntarista se deriva también una evidencia que en ningún momento podemos olvidar: todo intento o esfuerzo de superación tiene que partir de la situación anterior, tiene que contar con ella, asimilarla para superarla.

Desilusionémonos. Es imposible hacer un crítica "limpia", "purista" del cine de Bardem. Es inmoral, incluso, el intentarlo. Una siempre ha sido partidario absoluto del compromiso, de la actitud sartriana de "las manos sucias", pero en este caso hay demasiado incienso y demasiadas babas derramadas, hay demasiados sobreentendidos, demasiadas implicaciones, demasiados insultos y demasiadas letanías detrás de cada estremo y detrás de cada película de Bardem como para adoptar una pretendida actitud "libre" o "estética". Y también demasiada historia y demasiados hombres vivos y muertos como para seguir manteniendo estos dos términos de libertad y estética "al margen", sanifariamente acotados de la vida, del trabajo, de la existencia concreta de los hombres. El punto de vista de Sirio, falso de raíz, sería en este caso, además, el punto de vista de los ciegos o de los muertos.

Tomemos, pues, partido. Aclaremos que un análisis verdaderamente libre de una película de Bardem sólo puede partir de la participación total con lo que Bardem y Berlanga representan en el cine español. Quede esto claro siempre. Una vez más vemos que la única manera de aproximarse analíticamente a los hechos estéticos que se producen con una intención libertaria y a los hombres y la moral que producen

estos hechos es precisamente aquella que *participe* de esa moral de libertad con que el arte se ha producido. Tomemos, pues, partido libremente, racionalmente, críticamente, dialécticamente. Sólo así es como una película de Bardem en España tiene posibilidades de ser comprendida y analizada. Este es, además, su derecho.

II. ¿Dónde están los inocentes?

Después de asistir a la proyección de "Los inocentes" se experimenta una inevitable sensación de desasosiego. ¿Por qué esta película y por qué ahora? Esta doble interrogación está justificada "a priori" por una mentalidad realista del crítico, pero también lo está, posteriormente, por la mentalidad artística de Bardem, siempre defensor, al menos en teoría, del "hic et nunc". Aparentemente, "Los inocentes" se define como un objeto amorfo, inabordable, abstrado, incomprensible. Esta primera impresión es, desde luego, errónea. Quizá convenga seguir un poco la historia de la película para llegar a darse cuenta de lo que representa dentro del cine español y dentro de la obra de Bardem.

Todo parte de un argumento de Elías Querejeta y de nuestro compañero de redacción Antonio Eceiza. En aquellos folios estaba condensada una historia—"Crónica negra" se llamaba—que transcurría en los ambientes de la alta burguesía industrial guipuzcoana. Había en estas páginas muchas cosas sugeridas respecto al mundo industrial vasco, respecto a la actitud de ciertos sectores de la Compañía de Jesús, respecto a las costumbres de las chicas de la "buena sociedad"... Claro que entonces no estaba el horno para bollos—primer filtro—y la oportunidad que el argumento tuvo para convertirse en guión se basó casualmente en los intereses de Cesáreo González en una coproducción con la Argentina—segundo filtro—, con la consecuente mutación de muchas cosas a la realidad de aquel país—tercer filtro—y la participación de Eduardo Borrás en la elaboración del texto definitivo—cuarto filtro—. Lejos de mí el de-

fender un absurdo idealismo del arte puro, y menos en el arte industrial capitalista que es el cine en que nos movemos. Sin embargo, es justo en este caso preguntarse: ¿No serán éstos demasiado cedazos para enfrentarse con posibilidades de éxito a una labor de creación? ¿No es, todo ello, una traba *fundamental* a la necesidad de todo cine realista de estar respondiendo directamente a la realidad cultural y social? Creo que la dialéctica entre el arte y la realidad no es cuestión de voluntades, no es cuestión de querer o no querer, sino que es un hecho objetivo, una *situación*. En este sentido "Los inocentes" expresa la realidad, aunque no la *interprete*, pero la expresa en lo negativo. Digo que no la interpreta porque es una película "moralista", "representativa" y "mecanicista". Y digo que expresa la realidad en lo negativo porque testimonia de ella como producto deformado, de la contradicción de tener que hacer cine español fuera de España, testimonia de la contradicción de *tener que vivir* en la alienación de los contratos de trabajo, del salario y de los compromisos económicos de las estructuras capitalistas; testimonia de la caducidad del "moralismo" y el didactismo en arte; testimonia de los límites a que hace un año llegó nuestra cinematografía como quien llega a un callejón sin salida; testimonia de la fabulosa contradicción que supone para un director saber todo esto, estar en contra de ello y tener que hacer una película concreta en estas circunstancias, porque ése es su trabajo y su medio de realización y compromiso.

En toda situación limitativa de la expresión cultural existe un hecho verdaderamente lamentable. Los artistas con capacidad probada y sentido de su propia libertad y de la intrínseca libertad de compromiso de la cultura, ante una situación coercitiva, no tienen más que dos posibilidades—aparte de la de dedicarse a otra cosa—. Una es la expresión grotesco-esperpéntica de la angustia individual y colectiva que viven. Esta primera posibilidad es más "agradecida" por lo que tiene de tradición cuantitativa y cualitativa en la cultura española y por su más fácil digestión por parte de la burguesía, que rechaza verse retratada en lo aparentemen-

te insólito del monstruo o del esperpento, e incluso acepta el participar en el juego de reirse de lo que ella produce. La otra, elaborada desde perspectivas más racionales, tiene un panorama absolutamente negro, porque está en directo enfrentamiento con las limitaciones. Para llegar a interpretar la realidad, el artista que vive la dialéctica crítica se ve obligado a servir de símbolos, de convenciones, de latiguillos, de sobrentendidos, que en muchas ocasiones llegan a anular por completo la misma comunicación con el público—recordemos los desafortunados dobles sentidos, los "personajes-conciencia" y las parábolas inoperantes de "La venganza", y, por otro lado, este lenguaje, forzado al principio, *llega a convertirse dialécticamente en modismos expresivos, que se incorporan a la personalidad y al lenguaje estético del artista que los emplea a la larga*. Es una verdadera contaminación, una peste contagiosa e inevitable. Hasta el punto de que puede llegar a anular toda posibilidad de desarrollo y evolución del creador.

Y esto es lo que le pasa a "Los inocentes" y a su director. No se trata en absoluto de buscar "disculpas", sino de buscar explicaciones, motivos, enriquecimientos de juicio y de perspectiva. Todo lo dicho anteriormente, todas las contradicciones señaladas, forman parte de la *situación* en que se produce la película, forman parte de su realidad como nuestro pasado y nuestra mentalidad de clase son parte de nuestra persona y de nuestro presente, de nuestra realidad dinámica y abierta. Son, en resumen, su explicación, no su justificación. Vienen a ser las precisiones necesarias para comprender la película dentro del panorama del cine español.

¿Y dentro del cine de Bardem, dentro del panorama artístico, del nivel cultural en que la película existe?

Después de las exploraciones y patinazos correspondientes que suponen "Sonatas" y "La venganza"—más fallida ésta que aquella—, Bardem ha querido volver a lo "seguro" pasando por el puente de "A las cinco de la tarde". ¿Qué es, en este caso, la mencionada vuelta a la "seguridad"? Es, sencillamente, volver a las características que hacen que Bardem sea un profesional altamente cotizado en España y considerado en Europa hasta el punto de que sus películas las distribuya la Metro Goldwyn Mayer, se comenten en las revistas especializadas y obtengan premios en festivales. Estas características se refieren, en lo fundamental, al dominio del oficio, al dominio de la técnica, de las convenciones de lenguaje que hacían saber al productor que encargaba su película a Bardem que el resultado se podría, con toda seguridad, enseñar por Europa, que tendría una dignidad profesional, industrial, que sería un producto acabado, de "correcta factura", "fotografía expresiva", diálogos intencionados, "inconformismo comedido", etc., etc.

Todo ello tensa, en determinado momento, una funcionalidad concreta dentro de la obra bardemiana, pero en "Los inocentes" hay un evidente desfase. Al no encontrar en la circuns-

tancia ni en la propia historia de expresión personal de su obra una respuesta ni una acomodación ni un reclamo verdaderos, la manera de abordar y elaborar la película resulta totalmente artificiosa, esquemática, convencional y, es, sobre todo, totalmente abstracta, idealista y arquetípica. ¿Una película incongruente? En parte, sí.

Partamos de la base de que en "Los inocentes" existe la contradicción que entraña el seguir unos planteamientos didácticos, unos planteamientos pedagógicos de "buenos" y "malos" que responden más a un cine épico que a un drama individualista burgués, como la historia de "Los inocentes". Partamos también de que en la película existen unas intenciones "moralizantes" que "si siempre fueron malas, hoy están peor que nunca". Todo ello forma parte del inevitable tributo que los esfuerzos aislados tienen que pagar en medio de circunstancias y estadios de desarrollo como los descritos en la primera parte de esta crítica. Casi se dan por descontado. Ocurre además que "Los inocentes" tienen un desequilibrio fundamental entre su parte "colectiva" y su historia de amor. En la primera, concretamente, en el arranque de la película, en la escena de la convención de la firma Errazquin, S. A., en alguna otra más, Bardem ha conseguido cosas verdaderamente buenas, incluso muy buenas, dentro de su obra. La historia de amor, en cambio, y todo lo que a ella le rodea, es de una artificiosidad tal, de una ampulosidad y de un "formalismo" en el peor de los sentidos, que resulta perfectamente inverosímil. Casi me atrevería a decir que resulta inverosímil hasta el propio Bardem, que ha realizado estas secuencias con un desprecio y un convencionalismo integrales. ¡Esos paseos románticos con frases trascendentes, esa descripción del chalet de citas, esa absurda escena del peluquero homosexual!

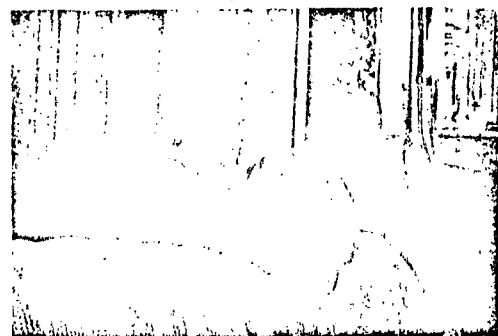
El hecho de que la película funcione perfectamente en unos metronos y resulte tan inverosímil en otros hace que el espectador tema de verdad los momentos en que determinados individuos, en determinadas circunstancias, van a empezar a hablar.

En sus resultados, "Los inocentes" es la película en que, por primera vez, Bardem se remeda a sí mismo *a falta de hacer otra cosa*. Este es, como todos saben, el mayor peligro de un artista. Y también la característica principal del "cine-fórmula", que tan nefastos ejemplos tiene en la "tradición de la calidad" francesa.

El hecho de que la película se haya estrenado con casi dos años de retraso contribuye a que en su visión aumente el carácter desfasado, ineficaz y abstracto que he señalado.

Y, superado en la práctica el concepto de culpabilidad y pecado, sólo queda reconocer en la película un acto libre, comprometido y definido. Es decir, superable históricamente. Esta es la ventaja de la ideología estética y de la moral pragmática que, teóricamente, representa Bardem. O sea la de la libertad y sus consecuencias, que impiden dimitir de la realidad, que obligan a andar siempre adelante, cayendo en

LOS INOCENTES



el error, superándolo con los hechos, aceptando las consecuencia de cada acto, su responsabilidad, permaneciendo siempre en el esfuerzo por mantenerse en cada momento actuando en la lucidez, en la objetividad del desarrollo. En el cine esto no se consigue más que con el estudio y haciendo películas. Pasemos por ello a la etapa siguiente.

1004

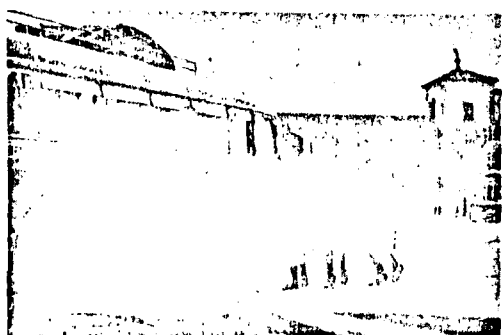
Aclaremos ante todo que la opinión que sigue sobre "Nunca pasa nada" se produce después de una proyección privada y que todavía no se sabe con certeza cuándo será estrenada la película.

¿Se trata de una versión en 1964 de "Calle Mayor", como algunos señalan? Un examen superficial de las cosas puede hacerlo suponer así, pero si profundizamos un poco más, seguramente llegaremos a concluir que estas similitudes son de índole más periférica.

Ocurre que, con el margen de error que supone juzgar al paso de los años, "Nunca pasa nada" se presenta a los ojos de este crítico como la mejor película de Bardem. Para ser más exactos, como la película más *lograda* de cuantas se ha propuesto su director. Puede que una de las constantes más claras de las películas en que Bardem ha fracasado sea la gran distancia que separa lo ambicioso del proyecto y lo corto del resultado. En "Nunca pasa nada" hay un perfecto acorde—aparte de los deseos más subjetivos del autor—entre lo propuesto y lo conseguido, y no precisamente por la cordedad de aquello, sino por la madurez y plenitud de los resultados.

La labor que Bardem ha llevado a cabo en esta su última película es, sin lugar a dudas, la más completa, la más puesta al día, la más elaborada de cuantas hasta ahora ha realizado. Recalquemos una vez más que se parte del hecho de que tras este director ya hay toda una manera de hacer cine y de escribir guiones, y, por lo tanto, "Nunca pasa nada" es una película "de Bardem" por los cuatro costados. Lo que ocurre es que, examinándola desde el medio cultural e individual en que se produce, la película evidencia sea madurez en la puesta en escena que se deriva de la comunicación y la convicción del autor con lo que realiza.

Los ambientes y el drama narrado en "Nunca pasa nada" se prestaban a caer en la trampa del "clima de aburrimiento provinciano". La única manera de soslayarlo era evitar el tópico—no la "tipicidad"—y la manera de llegar a ello era rellenar de verosimilitud y riqueza humana el desenvolvimiento de unos personajes casi necesariamente volcados a la "representatividad", es decir, al esquematismo. Bardem ha evitado en gran parte este peligro trabajando en dos direcciones. La primera, la construcción de un ritmo vivo de interés en la historia y en su explicitación cinematográfica—a excepción de los diez primeros minutos, que son el bache



NUNCA PASA NADA

más grande del film—, cosa muy difícil y salvable únicamente mediante una hábil confrontación entre la historia-chica francesa y la historia—"mundo de provincias". De esta contradicción y de este choque deberían deducirse todas las líneas de interés. La segunda, mediante un minucioso trabajo de observación en los personajes que iban a encarnar cada una de estas historias en conflicto.

Pues bien, en los mejores momentos del film Bardem ha conseguido aproximarse, por primera vez en su obra y por única vez en todo el cine español, a cierta corta distancia de esas historias de "encuentros modificantes"—mucho más ricas, por supuesto—a que el mejor cine europeo nos tiene acostumbrados en su estudio de la crisis existencial y erótica de las relaciones humanas en el marco de la alienación. Esto es importante, muy importante. Al polo opuesto del caso de "Los inocentes", las relaciones sentimentales que se muestran en "Nunca pasa nada" tienen la suficiente carga de humanidad, de encarnadura, de realidad, como para representar una de las metas más costosas—y más añoradas por su público—de las alcanzadas por Bardem.

La historia de "Nunca pasa nada" es la historia de una esterilidad y de un desgarró, de una serie de crisis en un medio "normalizado"

a base de conseguir la cotidianeidad de las divisiones, de la castración existencial, de la reducción a lo inverosímil de la condición humana de las personas, de las limitaciones—por no decir la pura y simple negación—, de la libertad radical y concreta de la gente. La frustración más profunda parece ser la consecuencia inmediata de todo esto. Frustración en la vida religiosa, frustración en las relaciones sexuales, frustración en las relaciones sentimentales, en la vida profesional, en la vida política. Frustración básicamente burguesa, pues los elementos populares no tienen siquiera acceso a ella. Les falta ese mínimo de manifestación en la vida, esa mínima posibilidad de actuar existencialmente, ese mínimo desarrollo físico y espiritual necesarios para sentirse frustrados o decadentes. Simplemente, vegetan dosificados. Así, el joven profesor de francés, así el médico que hizo ilusionado la guerra—¡ya es paradoja, a fe mfa!—, así los "vittelloni" del Casino, así la esposa del médico... El personaje de Corinne Marchand se presenta bajo el encanto de la vida. Sus manifestaciones son siempre liberadoras, vitales—escena del baile en el cuarto de la clínica—y provocan una crisis más por contraste que por racional lucidez del personaje. Es tal la oposición entre un nivel y otro, tan básica en su contradicción, que de su mutuo y simple enfrentamiento se produce lo que aparentemente nunca sucede.

Todo esto existe mediante una realización que responde a esta historia de provisionalidad, tensiones y frustraciones. El empleo de planos largos y sintéticos—también por primera vez en Bardem esta técnica del cine moderno encuentra su propia justificación y su exacta oportunidad—sirven, a la vez, para que los personajes se comuniquen con su entorno y se desenvuelvan en él coherentemente, manifestándose en sus conflictos entre individuo e individuo. De esta forma se justifican funcionalmente esas inacabables pasadas de los camiones por la carretera, la muda presencia de los fondos de la pequeña ciudad, de sus calles iluminadas, de sus contornos retorcidos. Buen ejemplo de todo esto son algunas de las escenas que transcurren en casa del médico, en las que se logra una perfecta simbiosis entre el clima exterior—camiones, luces, ruido...—y la patética realidad de lo que ocurre en el interior de la casa. Es inevitable, justo y necesario señalar aquí la excelente labor que, en este sentido, ha realizado Baena. Su trabajo en "Nunca pasa nada" le coloca definitivamente a la cabeza de los operadores españoles por su concepto moderno de lo que es iluminar—exactamente eso, iluminar—una película. Y máxime cuando, como en este caso, las dificultades de orden técnico, tanto por la amplitud de los fondos como por la complicación de los mismos, ponían a prueba la capacidad del operador.

Hay también—ya dije que era una película "de Bardem" por los cuatro costados—la correspondiente manifestación de esos latiguillos y esos textos enquistados, muertos de los peores

momentos de las películas de Bardem. Sin embargo, la diferencia entre otras películas y "Nunca pasa nada" es, también en esto, muy importante. Si bien responden a estos esquemas didáctico-moralizantes las escenas de las conversaciones en la botica o las "definiciones" que de sí hacen algunos personajes, en este film, a diferencia de otros, este esquematismo tiene un carácter *circunstancial y secundario*.

Cabe señalar, finalmente, la coordenada cultural de que emana la película. A mi juicio, es evidente la relación de este film—y también de otros, como "La tía Tula" y las neoversiones primerizas y honestas del sentimiento nacional que son las "opere prime" de los diplomados de la O.E.C.—con una temática española, la de la frustración y el desarrollo, la del anquilosamiento y la angustia, la del sentido trágico de la vida y de la muerte, que se manifiesta desde el siglo pasado en infinitas facetas. Esta afirmación—necesariamente insuficiente, dado el reducido objeto de este artículo—merece un estudio más amplio. Limitémonos a señalarlo por ahora y a subrayar que en "Nunca pasa nada" y en su autor está viva la influencia del más grande escritor español en los últimos cien años: Antonio Machado. A diferencia de la llamada generación del noventa y ocho, la actitud de Machado fue evolucionando coherentemente. De ello testimonia la comparación de su obra y de su vida con la de un Baroja, un Ortega, un Unamuno. Y conste que no niego en ningún momento la lógica de los comportamientos personales de estos intelectuales ni la importancia de su obra en nuestro país. Lo que sí es verdaderamente cierto es que la vida de ese hombre—véase la fotografía hecha pocos días antes de su muerte al otro lado de los Pirineos—revive para la posteridad la tragedia de una generación y la entrega absoluta de su persona y de su obra a la catarsis colectiva que le tocó vivir. Frente a la idealización del absurdo—nunca pasa nada—, los del noventa y ocho reaccionaron con la recreación de un mito absoluto, aristocrático y cuasi-fascista en Ortega, amargado y sin salida en Baroja, sublimado y agónico en Unamuno. Machado, no. Machado—según dicen unos versos hechos en homenaje—sacudió la ceniza y blandió la pluma. Y perdón por las simplificaciones.

Que en 1964 todas estas cosas, este vivir desviviéndose, esté tan realmente actualizado indica que el "Marchar, marchar..." de los versos del personaje de "Nunca pasa nada" responde a una necesidad verdadera. Con el agravante de que a esta solicitud se puede responder: "¿pero a dónde?"

Y, cinematográficamente hablando, el equivalente de esta pregunta es el panorama de un cine que, en el nivel del arte y de la cultura, sigue teniendo como únicos representantes las obras de dos directores. Esto, quizá, lo explique todo un poco.

El conde Jan Potocki, fiel representante de toda una postura de la aristocracia intelectual durante la Ilustración, encierra, sin embargo, una de las más felices contradicciones culturales de la época, reflejo quizás del mismo ambiente histórico de transición que le tocó vivir. En sus estancias en París es asiduo asistente de las tertulias enciclopedistas en donde personalidades como Buffon, D'Alambert o Diderot propugnan su entusiasmo por la importancia del conocimiento en el progreso y el papel preponderante de la experiencia y la lógica para el desarrollo del hombre como ente social. Pero al mismo tiempo, Potocki se aproxima a sociedades secretas como los Rosa-Cruces, portadores de los más ancestrales esoterismos.

Creo que es muy importante comprender esta doble vertiente para asimilar su novela *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Y es esta especial "postura" de la visión dieciochesca española de Potocki, "a caballo" entre el más lógico racionalismo de Voltaire y las brumosas improbabilidades de la literatura romántica, la que ha sido impecablemente plasmada en la pantalla por Wojciech Has.

Realizador nacido en 1925, a quien su paso por la Academia de Bellas Artes de Cracovia le confiere un gusto especial por la composición y predilección por la meticulosidad de los decorados, aspecto bien patente en *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, en donde el decorado —que inevitablemente nos recuerda las ilustraciones de Gustavo Doré— pasa, de una funcionalidad puramente estética, a un papel preponderante en el desarrollo argumental y temático.

Todo gira en torno a una arquetípica idea de ciencia-ficción, que se traduce en uno de los más viejos símbolos alquimistas: el del Ouroboros, el gusano o serpiente que se muerde la cola. Este claro nexo entre las paradojas espacio-temporales en su más pura esencia cíclica y el símbolo cabalístico antes aludido, se funde en lo que me parece un típico regusto lovecraftiano, reafirmado además por lo que podía denominarse como la manifiesta íntima intencionalidad demonológica del ambiente.

En todo este planteamiento cíclico, constituido por una compleja secuencia de historias que se imbrican entre sí en el espacio y en el tiempo, creo que pueden advertirse cuatro aspectos fundamentales:

a) Una visión determinista del proceso histórico-costumbrista, motivado esencialmente por resortes de tipo erótico —en su más freudiana acepción— y mágico, con una validez universal y en la que la situación geográfica donde se desarrolla la acción no es más que un puro y casual accidente.

b) La linealidad entre el presente y todo una complicada graduación de pasados que provocan un especial estado de inseguridad llevado a la pantalla. Esta misma inseguridad alcanza al espectador, al que se le hace cómplice de una de las más sutiles paradojas cinematográficas —comparable quizá tan sólo, y a otro nivel, con el *Peeping Tom* de Michael Powell— ya que es él quien recibe directamente ese enésimo eslabón que de nuevo va a cerrar el círculo.

c) La realidad se solapa con la irrealidad; el resultado es un ambiente cuasi-surrealista en el tratamiento del decorado, aunque no así en su intencionalidad. El protagonista Alfonso Van Worden, supone el contrapunto racional y lógico a todas las narraciones, que escuchará con abierto escepticismo. Cuando esta irrealidad le supere, el resultado será la locura, magistralmente señalada por esa alucinante y kafkiana carcajada final.

d) El concepto alquimista de "el anverso equivale al reverso", claramente planteado. Todo cuento narrado contiene lo que podría llamarse una visión individual y subjetiva del proceso histórico. Pero es el conjunto de todas las historias el que nos da la real —¿o irreal?— interpretación global de los hechos. Los esquemas alquimistas se traducen, pues, no sólo en una mera funcionalidad temática sino que circunscriben demencial y genialmente, la estructura narrativa de la película.—J. L. S.

VARIETES: Juan Antonio Bardem

Valentín Díaz

1005

Año de 1965: *Los pianos mecánicos*; giro de noventa grados en la obra del cineasta madrileño. Año de 1968: *El último día de la guerra*, grave error que da mucha pena y nula gloria. Año de 1971: *Varietés*, culmen de un camino equivocado y condicionamiento total del señor Bardem por el más descarado y aberrante cine consumista. Tres películas, tres años de diferencia cada una, tres títulos que muy bien podían haberse quedado en las latas (especialmente los dos últimos) y nos hubieran ahorrado el trabajo y la desilusión que significa redactar estos párrafos.

¿Qué es lo que ha quedado de ese personaje que un día hizo creer que nos encontrábamos ante un talento cinematográfico de tal relieve que iba a dignificar el cine español por muchos años? ¿Qué ha pasado con el celebrado autor de *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*? Recuerdo y recordaré siempre esos planos desgarradoramente sinceros, esas escenas crueles, esas secuencias llenas de mensaje, de un mensaje denso y válido, con un arte cinematográfico excelente. Unos planos, unas

escenas, unas secuencias, que hacían del film, *Calle Mayor*, una película extraordinaria, superior en méritos a otras de tema similar dirigidas por celebridades internacionales y que alcanzaron fama y éxito superior a la realizada por nuestro compatriota. Recuerdo y recordaré siempre *Calle Mayor* como un film honesto, resultado de un hombre con inquietudes sociales y cinematográficas que supo captar y analizar concienzudamente una realidad que dio para el acervo de la cultura española, un testimonio claro, una obra maestra del cine que yo, modestamente, considero, la mejor película que ha dado el cinema nacional (exceptuamos a Buñuel, como siempre).

Pero *Calle Mayor* es algo pasado, aunque quede siempre. Del año 1956 pasamos, como en una elipse, al momento actual, a este año en el que ha visto la luz una criatura que, aunque mal concebida y mal parida, da sus pasos por el camino que constituye su vida, las salas de exhibición cinematográfica. La criatura se llama, ya lo saben, *Varietés*.

II

Varietés, como todas o casi todas las películas, tiene una trama. *Varietés* nos cuenta una historia. Es la triste historia de una mujer que "espera". ¿Saben ustedes lo que espera? Sí, hombre sí, espera la fama, la gloria, el éxito. Espera la oportunidad de demostrar que es una gran vedette de revista, que es una auténtica estrella que merece figurar en los carteles anunciadores con las letras más grandes, con los adjetivos más halagadores, con todo eso que lleva consigo ser la primera supervedette de una gran compañía de revistas. Y la chica, que conserva dentro de sí la esperanza, aguanta. Soporta la vida tan dura, terriblemente dura del mundo de la farándula. Tren y más tren, pensión y más pensión... ¡Caramba qué pobre chica! ¿por qué no la dan su oportunidad?

Pues, sencillamente porque (¿cómo no?) hay otra chica, mejor dicho, una señora con muy mala leche. Ya supondrán toda la mala uva que puede almacenar una mujer con muchos añitos encima que cuando se mira al espejo se percata de que la belleza y la juventud que la dio todo lo que es, únicamente es un recuerdo. Pero como ocurre siempre (en todas las épocas y a todas las mujeres), revienta eso de reconocer que "ya se le pasó su tiempo" y, evidentemente, se niega a reconocerlo y resiste lo indecible para seguir siendo lo que siempre fue; con lo cual, como ustedes comprenderán, está haciendo la pascua a nuestra protagonista, a esa chica del principio de la historia, a la que "espera".

Para qué les voy a decir que Ana, que así se llama la aspirante, si mal no re-

cuerto, tiene un físico que es una delicia y, por supuesto, una carita encantadora que conmueve el corazón de duros y blandos, y es muy buena actriz, y canta maravillosamente y... en fin, que es algo bueno la dichosa cría. Los demás personajes que componen el mundo en que habitualmente se desenvuelve Ana son los restantes componentes de la compañía. Un ventrílocuo muy gracioso y muy buena persona que ama con el más profundo y puro amor a Ana (por los siglos de los siglos), un cómico también muy buena persona y bastante "mariposa", unos "forzudos" con sus bigotes todo hermosos, y el grupo de coristas y toda la plantilla de una compañía revisteril. A todos estos simpáticos elementos es natural que les caiga muy bien nuestra protagonista y que además deseen fervientemente que se convierta en primera "vedette", ¡sólo faltaba eso!

Y se preguntará todo el mundo, ¿es que los empresarios no se dan cuenta de la falaz (y pertinaz) injusticia que están cometiendo con nuestra pobrecita muchachita? Pues claro, pero, Carmen, la vieja fea que quiere ser guapa joven, manda mucho y, además, como Ana es tan recatada y tan honesta en asuntos del amor... Porque es evidente que en toda compañía de revistas (y en las que no son de revistas también), el empresario, que maneja muchos cuartos, a base de los cuartos y demás promesas (como todos los empresarios... sobre todo de película), intentan seducir a la apetecible Anita. Pero Anita de eso nada. Ella ante todo honestidad y a ganarse el puesto de estrella sin tener que recurrir a métodos cameros.

Por otra parte, Ana está enamorada de un hombre al que quiere ser fiel y que representa todo para ella. Una chica como Ana no puede menos de querer a un muchachote muy guapo él, de familia muy, pero que muy bien, educado, cortés, inteligente, y tan tenaz en su cariño que ocupa una plaza de pianista en la compañía en la que trabaja Ana, para estar a su lado y convencerla de que se case con él. Pero ya saben lo que ocurre siempre. El mozalbete pretende integrarla en la "high society", a la que él pertenece; la niña se enfurece al saberlo, porque para ella le es imprescindible vivir en el mundo de las tablas, y el día que los padres del pretendiente van a verla actuar para conocerla, ella arma la escena para probar si realmente la quiere. El "status" social-fa-

miliar del chaval puede más y la abandona, lo que demuestra a las claras que no le amaba del todo, sino que el tal amor no era más que el capricho de un señorito bien.

Ana ha de seguir su vida y aunque al principio siente mucho la marcha de su amado, luego va olvidando, porque lo primero es lo primero, y ante todo tiene que conseguir desbancar a Carmen que sigue en sus trece, arrebatándole un número muy importante, la "oportunidad" que el empresario la había prometido a la incansable Anita. Este "affaire" colma ya la paciencia de la protagonista, que dice que está hasta las narices de esperar y arma un tinglado en plena función que gracias al cómico "mariposilla", que además de eso y de buena persona sabe sacar las castañas del fuego, porque es muy buen actor y tal, la cosa no llega a más. Bueno, eso de que no llega a más es un decir, ya que la consecuencia del momento de euforia es la despedida de la compañía de Ana, que anteriormente (esto tampoco puede faltar) pide perdón a Carmen "la mala", en su camerino, resultando que no es tan mala (?), sino que la vida es así y no puede vivir sin los aplausos de su público (?). Total que en conmovedora escena, de las de lágrimas a punto (de la risa, claro), un abrazo y consiguiente beso deja las cosas claras y la reconciliación es un hecho (???).

Y volverán a preguntarse ustedes ¿qué va a hacer la pobrecita Ana, sin trabajo, desvalida ante la cruel realidad y todo eso? Es en este instante cuando sale a escena el típico "casanova", dueño de un teatro, con cantidades inmensas de dinero, una mansión que es una cucada medieval y una finca de... bueno, de película. Es evidente que Anita, que no tiene un pelo de tonta, ya sabe por dónde va la cosa y como está hartita la niña de esperar y esperar, pues acepta las proposiciones del coleccionista de mujeres que es el apuesto empresario, y se convierte en su amante (hay que comprender que Anita no es de piedra, diablos, y con tanto desengaño y tal, pues claro...)

A continuación Carmen, que es muy autoritaria y un tanto despota, manda a freír churros al empresario y como están en plena temporada y no se pueden interrumpir las funciones, la compañía que estima mucho a Ana, le pide, con acongojados sentimientos que la sustituya y Ana, que es una chica pero que muy buena, accede y hay alegría y vítores (y vuelta al

ruedo no, porque no es una corrida de toros). Y hete aquí que Carmencita sigue sin poder vivir sin su añorado público y retorna otra vez y sigue jorobando de mala manera a nuestra desdichada protagonista que queda nuevamente anonadada. ¿Termina aquí (y así) la historia de dichas y desdichas de nuestra Anita? No hombre no, eso sería muy cruel. Después

1006

III

Un productor, Eduardo Manzanos, una estrella de "gancho", Sara Montiel, un director de prestigio, Juan Antonio Bardem, que es además autor de la historia narrada, elementos principales en la transformación de esta historia en imágenes. La trama, evidencia a la vista, es vulgar. El tema, manido. Similar a aquel que dio lugar a la primera película de Bardem como director absoluto, *Cómicos*. Desde el nefasto año en el que al no menos nefasto Juan de Orduña se le ocurrió *El último cuplé*, todas las películas de Sara Montiel, la Ana del film, han conservado un tono que las hace fácilmente identificables. *La violetera*, *Carmen la de Ronda*, *La mujer perdida*, son títulos que corresponden a sus avatares cinematográficos y que definen a las claras lo que se ha dado en llamar, con todo derecho, "películas de Sara Montiel". *Varietés*, es un escalón más en este proceso mitificador de nuestra más popular estrella, de la "diva" por excelencia del cine español. *Varietés* es un film de Sarita, no de Bardem. Toda la película gira en torno a ella. Si en algún momento ha pretendido Bardem unos toques que lo desdigan se ha quedado muy corto, excesivamente corto.

Un guión malo y una realización a tono con el guión. La película no abandona en ningún momento un tono folletinesco, de melodrama soso y aburrido. Casi diríamos que es una especie de fotovela filmada. Es un film "viejo", en toda la acepción de la palabra. Sin originalidad de ninguna clase, lleno de tópicos. Una película fallida desde el principio hasta el fin. Parece como si Bardem, que en ciertos instantes le quiere dar calidad, en todo el resto de la película la hubiera abandonado, posiblemente dándose cuenta que con semejantes planteamientos y sin la suficiente garra para superar esos mismos planteamientos, no puede más que salir una porquería de la peor especie; eso es *Varietés*. Bardem no ha

de todo lo que ha tenido que pasar estaría bueno que al fin no consiguiera su meta. El final de esta historia nos presenta a Ana, ya primera estrella de las varietés... con una rubita, muy mona ella, ocupando su antiguo puesto y que indudablemente se supone que es la versión de Ana de sus "difíciles tiempos", con lo cual la historia sigue "ad eternum".

podido con el film y ha caído en todos los tópicos estilo "Sarita", corregidos y aumentados. Ni algunos diálogos pretendidamente reales hacen nada a su favor.

Es una película de producción, montada para el lucimiento personal de Sara Montiel, que como la Carmen de la película se resiste una vez más a dejar de ser la "estrella" que todos conocemos. Sus pretensiones de cambiar de estilo y convertirse en actriz no se consiguen con, en el fondo, falsos intentos, de rodar películas de cierta calidad artística, con directores de un cierto prestigio en estas lides. Más que conocido es el caso de *Tuset Street*. Como en otro tiempo ansió interpretar el papel de monja violada (que le va mucho), el rodar con Bardem era este año su máxima ilusión (ahí están sus declaraciones, llenándosele la boca, y recalcando, para que nos enteremos todos: "Voy a rodar con Bardem".) Lo mismo que si hubiera actuado con Orduña y Demichelli. Los resultados han sido los mismos. Si quiere convertirse algún día en actriz tendrá que dar un giro total a su carrera, cosa que me extraña mucho. En *Varietés* su interpretación es francamente muy mala. Sin expresividad de ninguna clase, su labor se reduce a ofrecernos canción tras canción, insoportables una tras otra y los números con la compañía, de gran vistosidad en cuanto a escenografía, pero con claras influencias de los maestros americanos. Los diálogos, al alimón con Vicente Parra, pienso que los recitaría mejor un par de aficionados sin mucha experiencia. Da la impresión de que tienen el guión delante y que no hacen más que leer lo allí escrito (claramente se nota esto en las escenas de la estación). Ahí la mano de Bardem como director de actores... bueno, se debió quedar manco alguna vez que otra. Vicente Parra amanerado, tan inexpresivo como la Montiel y su presencia en la pantalla es todo un suplicio. Los demás intérpretes cumplen su papel como mejor pue-

den dentro de las limitaciones que les impone el film. Destacables Emilio Laguna y Antonio Ferrandis aunque, como digo, su papel de muñecos dentro del film tampoco da para mucho más.

Los decorados me han parecido buenos, bastante cuidados, aunque lo más destacable de la película es la espléndida fotografía de Christian Matras (director de la fotografía de *La vía láctea* de Buñuel), realmente extraordinaria. Pero la calidad de la fotografía de Matras la ha utilizado Bardem para hundir aún más a la película en un esteticismo que parece pretender emular al inefable Lelouch y que llega a su cénit en las escenas a cámara lenta del paseo en calea de Ana y su amante por la finca de él. Increíble.

Los efectos se quedan en eso, en efectos. No añaden nada al film; forman parte de él como un elemento más. El más destacable es el no verse nunca al público del teatro, aunque se "sienta su presencia". No sabemos a ciencia cierta qué ha querido conseguir con ello. Ni tampoco nos interesa mucho. ¿Qué es pues *Varietés*? Ya lo hemos dicho; un título más de Sarita Montiel, una historia cretinamente contada, aunque esto tampoco importe mucho porque lo que realmente interesa es que veamos, miremos, nos delei-

temos en el espléndido cuerpo de nuestra estrella, que eso sí, es espléndido, pero nada más. Mucho primer plano del rostro de Sara Montiel, para que también veamos, desde todos los ángulos, miremos y nos deleitemos en la hermosura de su rostro, finamente cuidado por el equipo de maquillaje.

Las escenas de "cama", de gran carga erótica (que no tiene por qué venir a cuento), "normal" en un film de este tipo. Para colmo en varios momentos del film, sobre todo al principio (después me ha sido imposible fijarme), el montaje ha adolecido de fallos, así como la sincronización sonora cuando presta Sarita su cálida y sensual voz a las canciones. Hablando de canciones no han sido las ocho que parece estaban previstas en el guión, según tengo entendido, sino que llegan a 11 ó 12. No lo sé fijo porque no me molesté en contarlas. El cine Conde Duque, magno lugar para el estreno de tan magno acontecimiento, fastidiándonos los oídos con esos saltos en el sonido estereofónico (para qué más). Hay cosas en la película que ni siquiera se pueden analizar porque no se sabe por dónde va la cosa, si es "quedada o vacile" que diría un amigo mío de Torrevieja.

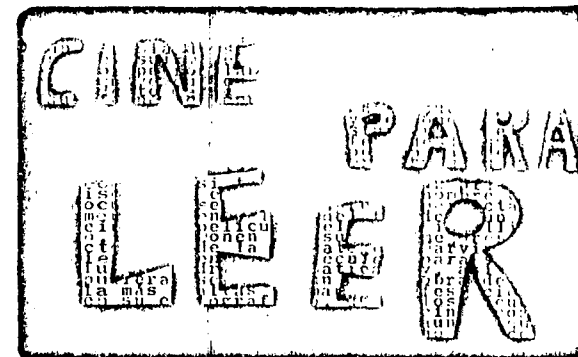
IV

En fin, *Varietés* es una película que deseamos olvidar lo antes posible. Es una palpable muestra de los derrotados que sigue el cine español. Sintomático signo de una situación que no tiene visos de desembocar en nada. Película que seguramente se amortizará y dejará unos beneficios a sus dueños (nuestra recalcitrante burguesía siente un gran afecto por estas películas; no hay más que fijarse en el tipo de gente que va a verla), pero que no significará nada (nada positivo se entiende) para el cine español y sí un paso en falso, terriblemente negativo, en la carrera de Juan Antonio Bardem.

Todo esto nos hace pensar que bien podría ser *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor* (sus dos auténticos éxitos), bien una feliz casualidad o bien el resultado de unos tiempos en los que florecieron las ideas (y la capacidad de desarrollarlas), agotándose luego. No nos atrevemos a afirmarlo, porque si en ninguna de sus películas siguientes acertó plenamente, sí dejó constancia de una lúcida inteligencia, de un cierto talento, que con *Varietés* se ha frustrado del modo más inicuo. ¿Cómo son realmente las estructuras in-

dustriales del cine español para hacer firmar bobadas de la categoría de la que nos ocupa en este momento, a una persona que siempre ha mantenido, al menos en teoría, una postura en contra de este tipo de cine, abogando por un cine comprometido con la realidad española? ¿O es que el activo presidente del ASDREC nos está engañando de mala manera? Porque las contradicciones entre lo que dice (o que insinúa que piensa) y entre lo que está haciendo en su cometido profesional, son tan expresivas que uno ya no sabe qué pensar. Opino que ha podido hacer, aun con todas las dificultades inherentes a ello, cosas válidas en el cine español. Quizá me equivoque. Pero si hace este tipo de películas porque su supervivencia biológica se lo exige, cosa que comprendemos todos, que lo diga claramente y no se vaya por las ramas, pretendiendo justificar cuestiones que no admiten ninguna justificación. La edad de Juan Antonio Bardem aún le permite hacer muchas cosas, pero si lo que nos va a ofrecer de ahora en adelante es como ésta o similar, por favor, que se ponga pseudónimo. Será mejor para todos.—V. D.

1007



José Luis Garci: RAY BRADBURY, HUMANISTA DEL FUTURO

Carlos Losada

Es posible que a algunos lectores les extrañe que un libro de literatura biográfica se reseñe y comente en las páginas de una revista de cine. La explicación es sencilla para quienes conozcan al autor. Para los demás, únicamente insinuarles que el libro sobre Ray Bradbury, hombre que ama al cine y que escribe para el cine, está escrito pensando en cine, aparte de dedicar amplios capítulos al fenómeno cinematográfico.

Hay muchas maneras de acercarse a un autor. Desde aquellos que lo hacen desde fuera, como si temiesen dar una visión errónea del mundo del escritor, y de sus sentimientos y emociones, hasta aquellos otros que no lo hacen por mera incapacidad, o por falta de imaginación y de talento creativo.

Entre las maneras más conscientes y dificultosas está la escogida por José Luis Garci para adentrarse en el complejo, imaginativo y extraordinario mundo de Bradbury.

Y esta es, a mi entender, la de la introspección analítica; o dicho con otras palabras, aquella mediante la cual el escritor se introduce en el interior del mundo, emociones, ideas, sentimientos y afecciones del autor para ir sacando a la luz la gestación de sus obras, sus dudas, vacilaciones, triunfos, vivencias y sensaciones de uno y otro tipo. Y aunque ya sabemos que hay más formas de presentarnos a un autor, y no hablo de que solamente sea una introducción a su lectura, ésta me parece la más acertada tratándose del personaje a biografiar, ese hombre lejano y próximo, cálido y estelar, consciente y poético que es Ray Bradbury.

El libro de Garci está dividido en tres partes, con una introducción del propio Ray Bradbury.

En la primera parte, titulada *El hombre*, se nos va ofreciendo el acontecer vital de Bradbury, desde Waukegan, en el Estado de Illinois, hasta su medio siglo. Son dieciséis capítulos escritos con amor, con conocimiento de causa, con profundidad introspectiva. En ocasiones nos sorprenden por la exactitud con que Garci intuye los estados de ánimo de Ray, como los titulados, «Picnic de treinta siglos», o «Como langostas de plata», o bien porque estamos asistiendo, como si en una pantalla de cine se diera, a uno de los horrores de nuestro siglo veinte: «De la caza de brujas